

725
noviembre 2010

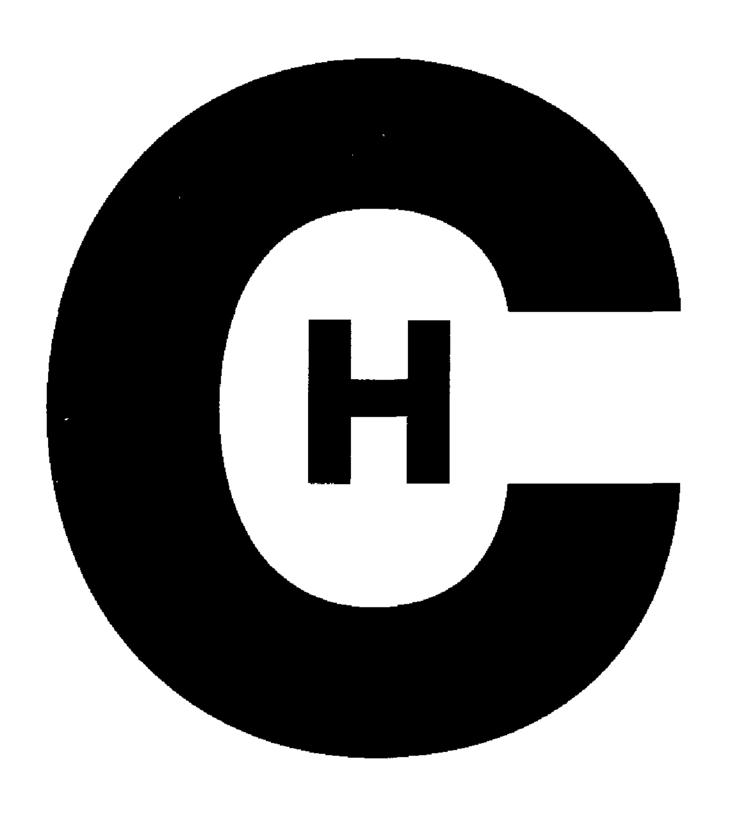
Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Piedad Bonnett
Felipe Benítez Reyes
Fernando Iwasaki

Dossier sobre
Literatura en El Salvador
Horacio Castellanos
Miguel Huezo Mixco
Jacinta Escudos
Juan Francisco Montalbán
Daniel Rodríguez Moya

Ilustraciones de Santiago del Hoyo

Agencia Española de Cooperación Internacional



725
noviembre 2010

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministra de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Trinidad Jiménez
Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos
Directora AECID
Elena Madrazo Hegewisch
Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**
Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es
Secretaria de Redacción: **Elena García Valdivieso**
e-mail: elena.garciavaldivieso@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
San Alfonso, 26. La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-10-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

725 Índice

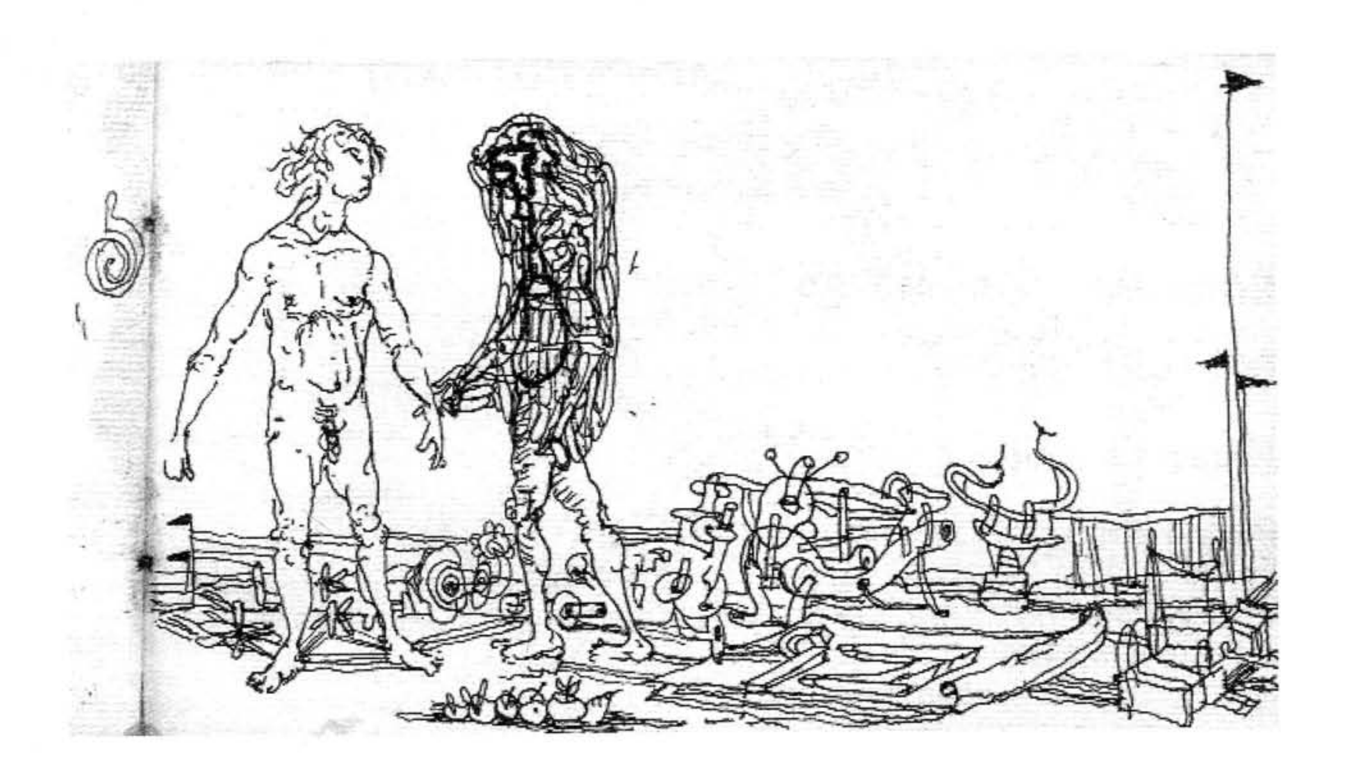
Editorial

Mesa revuelta

Dossier: Literatura de El Salvador

Punto de vista

Biblioteca



El nuevo ocho mil de Vargas Llosa

Benjamín Prado

Cuando Mario Vargas Llosa busca una respuesta, encuentra una novela, y en esta ocasión, al preguntarse hasta qué profundidades de la maldad puede descender el ser humano cuando corre detrás de su codicia, se contestó con *El sueño del celta*. Es un camino nuevo, pero no diferente, porque para escribir *La fiesta del Chivo* este valeroso coleccionista de infiernos que acaba de premiar a la academia sueca con aceptar el Nobel, se debió interrogar de forma parecida, y por eso el resultado es comparable: ambas obras son un catálogo de canallas, un repertorio del horror y un inventario de la perversidad que envilece a quienes buscan el dinero a cualquier precio y el poder por encima de todo. Las estaciones por las que se pasa de camino a esa Perversidad se llaman Ambición, Crimen e Hipocresía, y son los tres extremos de este relato que abarca tres continentes, África, América del Sur y Europa, y nos enseña que todo holocausto tiene dos mitades, la de los que asesinan y la de quienes miran para otra parte. No es raro que Joseph Conrad sea uno de los secundarios de lujo de esta historia, porque su papel es corto pero su sombra es alargada: *El sueño del celta* es, a todas luces, de la familia de *El corazón de las tinieblas*.

La idea de que todos los déspotas son iguales y todos sus servidores se asemejan, es uno de los núcleos de la escritura de Mario Vargas Llosa, está presente en gran parte de su obra y, muy a menudo, en los artículos que publica semanalmente en la prensa diaria, y desde luego es el mensaje central de *El sueño del celta*, donde se juntan el estremecedor relato de las atrocidades cometidas por la Bélgica de Leopoldo II en el Congo y por ciertas compañías inglesas en la Amazonía, una y las otras para recolectar el caucho que el primer mundo necesitaba para fabricar, por ejemplo, los neumáticos de sus coches, con la no menos conmovedora

narración de la lucha desigual de Irlanda por independizarse del Reino Unido. Para contar todo ello, el autor de *La ciudad y los perros* o *El pez en el agua* se sirve de un personaje real que es una mina, el diplomático y aventurero dublinés Roger Casement, que estuvo en esos lugares y esos momentos como cónsul de su país, y si primero vio con sus propios ojos el exterminio llevado a cabo por los salvajes colonizadores entre los indígenas del Congo, Perú y Colombia, después sufrió en su propia piel la ferocidad con que el imperio británico reprimía los sueños de los nacionalistas irlandeses. Cuando denunció la barbarie que sucedía a lo lejos le pusieron una medalla, pero cuando alzó su voz contra la que se producía a su alrededor, lo colgaron a él. Pasó, por lo tanto, de héroe a traidor y de defensor de la libertad a preso, encarcelado por sus actividades políticas, desacreditado por sus tendencias sexuales y ejecutado sin piedad en la prisión de Pentonville, en Londres, el 3 de agosto de 1916, sin que la corona atendiese las peticiones de clemencia de cientos de ciudadanos, entre los que se encontraban Arthur Conan Doyle, William Butler Yeats y George Bernard Shaw. Conrad, a quien había tratado en el Congo y quien le había reconocido que él fue quien le abrió los ojos para hacerle ver que la supuesta tarea civilizadora de los europeos en África era uno de los mayores actos de cinismo jamás llevados a cabo, se negó a firmar la solicitud de indulto.

Antes de todo eso, en los salones de las ciudades, los dueños de las compañías ignoraban, o no querían saber, que sus empresas se abastecían de esclavos, y alardeaban de la tarea evangelizadora que habían ido a hacer al Congo, sin reconocer en ningún caso que su verdadero objetivo «no era ayudar al africano a salir del paganismo y la barbarie, sino explotarlo con una codicia que no conocía límites para el abuso y la crueldad». En medio de ese caos, la muerte caía sobre los desdichados nativos como un dominó, porque cada asesino quería su parte del botín: «Como los jefes no tenían sueldos sino comisiones por el caucho que reunían en cada estación, sus exigencias para obtener el máximo de látex eran implacables. Cada recogedor se internaba en la selva quince días, dejando a su mujer y sus hijos en calidad de rehenes. Los jefes y racionales disponían de ellos a discreción, para el servicio doméstico o para sus apetitos sexuales. Todos tenían verdaderos serra-

llos –muchas niñas que no habían llegado a la pubertad– que intercambiaban a su capricho, aunque a veces, por celos, había arreglos de cuentas a balazos y puñaladas. Cada quince días los recogedores volvían a la estación a traer el caucho. Éste era pesado en las balanzas trucadas. Si al cabo de tres meses no completaban los treinta kilos recibían castigos que iban desde latigazos al cepo, corte de orejas y narices, o, en los casos extremos, la tortura y es asesinato de la mujer e hijos y del mismo recogedor. Los cadáveres no eran enterrados sino arrastrados al bosque para que se los comieran los animales».

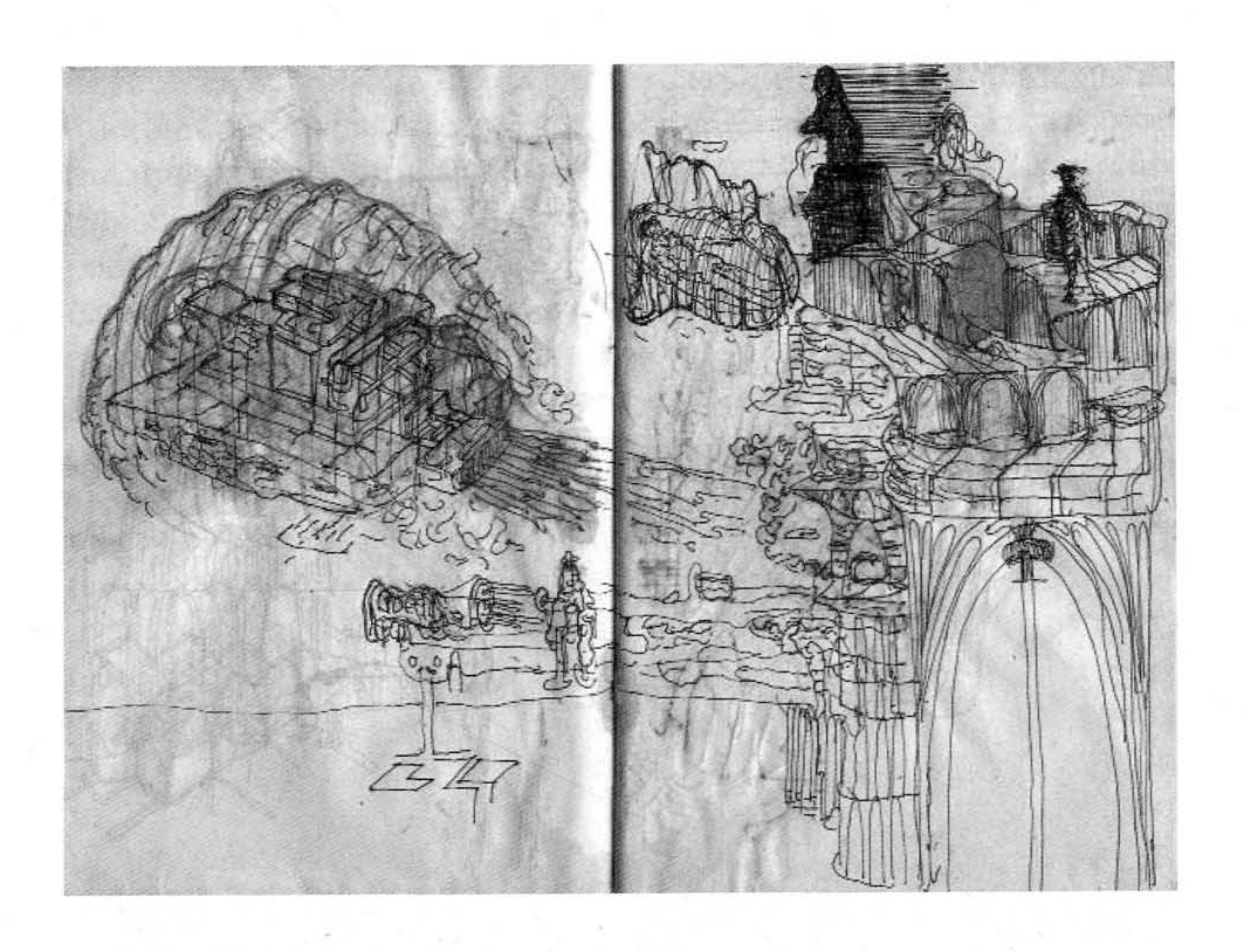
El sueño del celta es una novela compleja que esconde un trabajo tan duro tras cada página que me imagino que si a Mario Vargas Llosa le hubieran dado a elegir entre escribirla o ganar el Nobel, habría dudado. Por suerte, una y el otro han coincidido y los miembros del jurado podrán presumir triple, por haber galardonado a un creador genial, por haberlo hecho justo cuando coronaba otro de los ochomiles de su carrera y porque este libro, como los mejores suyos o de cualquier maestro, tiene la virtud de simbolizar más de lo que cuenta: igual que el dictador de *La fiesta del chivo* era Trujillo y llenó de sangre la República Dominicana pero depende del lugar desde donde lo miraras también eran Franco y España, Stalin y la Unión Soviética, Videla y Argentina o Pinochet y Chile; también *El sueño del celta* remite a otros países, otros horrores y otras épocas, porque salvando todas las distancias, la denuncia de la explotación de los débiles para satisfacer las necesidades y los lujos de los poderosos, sirve también para nuestros días: ¿quién fabrica en China, en la India o en algunos lugares de Latinoamérica, a qué precio y en qué condiciones, algunas de las marcas que se venden en nuestras sofisticadas calles comerciales? «Debajo de las multiplicaciones hay una gota de sangre de pato», dice Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York*, y ese verso podría haber sido perfectamente la cita que abriera *El sueño del celta*. Mario Vargas Llosa sabe que donde hay una injusticia puede haber una novela, y por eso ha escrito muchas de las suyas.

Lo que aprendió Roger Casement en el Congo y el Putumayo es lo que no querían saber en Bruselas o en Londres quienes se beneficiaban del horror que sufrían los indígenas de África y Lati-

noamérica y, por añadidura, pretendían pacificar sus conciencias queriendo convencerse de que no actuaban por avaricia sino por filantropía. Lo que quiere hacernos ver Mario Vargas Llosa con este nuevo libro es una luz roja que actúa como aviso y nos recuerda que el pasado no es sólo un ejemplo, sino también una lección: el horror siempre acecha, en Iquitos o en Dublín, y la política no tiene amigos, sólo siervos, y por eso cuando el antiguo héroe le dice a los justicieros ingleses lo que no quieren oír, le quitan el traje de santo para ponerle el de demonio. La novela, que empieza con él en la cárcel, a la espera de una conmutación de la pena de muerte que jamás se produce, es una cuenta atrás angustiosa que mantiene el suspense en cada página, por mucho que el lector sepa o imagine que el único final posible es el menos feliz. Que Vargas Llosa nos haga intuir que el propio Casement ha propiciado parte de ese desenlace trágico, explica su idea del nacionalismo como un veneno para la razón y, a menudo, un atajo a la intolerancia y la violencia. Todo lo que puede tener de atractivo una novela está en *El sueño del celta*: intriga, aventuras, viajes, exotismo, un mensaje moral, amor, emoción, un lenguaje hipnótico, dramas, cambios de rumbo, de paisaje, de perspectiva…

Desde esta otra casa verde de Mario Vargas Llosa que es *Cuadernos Hispanoamericanos*, celebramos que el premio Nobel haya vuelto a caer sobre un autor de nuestro idioma y que la academia sueca le haya dado al maestro hispano-peruano lo que es suyo y merece por su talento, su perseverancia y su infatigable lucha por la libertad ©


Mesa
revuelta



El prestigio de la belleza: una autobiografía falsa

Piedad Bonnett

TRAS LA PUBLICACIÓN DE SU ÚLTIMO LIBRO DE POEMAS EN ESPAÑA, *LAS HERENCIAS* (VISOR), LA ESCRITORA COLOMBIANA PIEDAD BONNETT ACABA DE SACAR A LAS LIBRERÍAS UN TOMO AUTOBIOGRÁFICO, *EL PRESTIGIO DE LA BELLEZA* (TUSQUETS), EN EL QUE RETRATA SUS AÑOS DE INFANCIA Y EL DURO CAMINO QUE SUPUSO ABRIRSE PASO A TRAVÉS DE SÍ MISMA Y HACIA LA LITERATURA. EN ESTE TEXTO, LA AUTORA DESVELA LAS CLAVES DE ESE PROYECTO

Tendría veintitrés o veinticuatro años cuando comenzó para mí un largo período de esterilidad literaria. Es verdad que todavía no había publicado ninguno de mis libros, pero había escrito ya uno de cuentos –que por fortuna nunca vio la luz– y un número considerable de poemas. Como desde la adolescencia había tenido claro que quería ser escritora y había cursado mi carrera de letras sólo con ese propósito, aquel repentino agotamiento de mis capacidades creativas me sumió en una crisis de ansiedad y descontento que pronto desencadenó toda clase de males físicos y una depresión de meses. Me dediqué entonces, tratando de superar aquel profundo desánimo, a preparar con todo ahínco mis clases, resignada ya a mi prematuro fracaso y a asumir mi único destino, el de profesora.

Tres o cuatro años más tarde, sin embargo, cuando mi frustración estaba en su nivel más crítico, una experiencia personal, no mucho más honda que las del resto del mundo, hizo brotar, como un pequeño milagro, un poema. Y detrás de éste, otro y otro, hasta permitirme configurar mi primer libro, *De Círculo y ceniza.*

Desde entonces dejé de temerle al bloqueo de la escritura, porque la experiencia me ha enseñado que los temas «llegan» siempre que no haya prisa ni angustia, y que si la pulsión literaria es fuerte en nosotros, tarde o temprano la escritura se nos impone como una necesidad y nos proporciona el aire adicional que necesitamos.

En mi caso, casi siempre un libro sale de otro. Cuando vislumbro el final del que estoy escribiendo –y esto también sucede con los de poesía– veo venir ya el siguiente, con una sensación de alivio. Dos ejemplos: el poema «La cicatriz en el espejo», de *El hilo de los días,* hizo resonar en mí el tema del cuerpo, núcleo temático de *Ese animal triste.* Y Martín, un personaje apenas bocetado en mi primera novela, me pidió contar su historia en la segunda, *Para otros es el cielo.*

El proceso de gestación de *El prestigio de la belleza* se dio, en cambio, de manera totalmente distinta. Una vez publicada mi tercera novela, *Siempre fue invierno,* me embarqué en el proyecto de escribir en primera persona la historia de un indigente que es reencontrado por un amigo de su padre después de una desaparición de varios años. Iba ya bastante adelantada en su escritura cuando leí *La biografía del hambre* de Amelie Nothomb. Fue en un avión, el lugar donde han cuajado muchas de las ideas de mis poemas y mis novelas, quizá porque siempre que me subo a uno de ellos me despido de mi existencia y entro en un estado de vulnerabilidad que permite a mi mente divagar de una manera distinta. Ya había leído otras novelas de esta escritora belga, siempre leve, aguda y divertida, pero esta tuvo la capacidad, no sólo de encantarme, sino de disparar muchos de mis más remotos recuerdos de infancia. Y no precisamente porque hubiera sido yo la niñita hermosa y mimada que ella fue, sino la regordeta y desasosegada adolescente que emerge en las últimas páginas. Como acostumbro hacer en esos casos, llené los espacios del libro de apuntes desordenados y de recuerdos brevísimos que, después de salir colgados del anzuelo lucieron como inofensivos peces muertos.

Me olvidé de ellos hasta que la lectura de dos libros –las memorias de Doris Lessing, y *El mundo,* de Juan José Millás– avivó las emociones de aquel trayecto de avión. Entonces, sin poder hacer

otra cosa, detuve la escritura de mi novela en la página setenta y cuatro y me dediqué a escribir la que después, por agradecimiento con la Nothomb, titulé con una frase suya: *El prestigio de la belleza.*

Dijo alguien, no sé quien, que a un escritor lo atrae una idea o una historia cuando esta encierra una promesa. Promesa de descubrimientos, de belleza, de ambigüedad, de complejidad, de sentido. En fin, una mínima garantía de que rebasará la emoción primaria o la mera anécdota. Las promesas que me hacía la historia de una niña que rápidamente percibe que a su madre le parece fea eran cuantiosas: tratar el tema de la fealdad y la belleza, en una sociedad que no acaba de separar esta última de condiciones raciales y parámetros muy estrechos; mostrar el proceso de construcción de una personalidad en contravía de un aparato represor que comienza en el padre y termina en los colegios, pasando por la religión y su manejo de la culpa y el castigo; hablar sobre las grandes experiencias de la infancia y la adolescencia: los primeros contactos con la enfermedad, la muerte, el miedo, el amor, Dios. Y, ya en un terreno más autobiográfico, novelar la experiencia de la familia que se desarraiga de la provincia buscando mejores horizontes en la ciudad, que promete educación para los hijos y novedad para los padres, y denunciar las injusticias y mezquindades de la educación religiosa.

Pero tal vez lo que definitivamente me atraía era enfrentarme a la experiencia de lo autobiográfico. Y no precisamente como oportunidad de bucear en mi propio pasado y saldar cuentas pendientes –que también pasó– sino de darle un manejo literario atractivo, hondo, y original hasta donde se pudiera.

El tema de lo autobiográfico viene siendo trabajado en la academia desde hace ya varios años, pero además se ha renovado a través del manejo que le han dado grandes escritores del momento. El ejemplo más reciente es *Verano,* la novela de J.M. Coetzee, quién disuelve sabiamente realidad con ficción hasta despistar totalmente al lector en relación con la verdad. Uno de sus personajes repite lo que siempre hemos sabido: que todos «inventamos continuamente la historia de nuestra vida». De modo que, así como aquel que se ocupa de elaborar su autobiografía hace una selección de hechos que silencia lo que quiere y resalta lo que le

conviene, creando una ficción de sí mismo, así el novelista se nutre de sus recuerdos y experiencias entregándonos secretamente un hilo biográfico.

Nunca estuvo entre mis intereses escribir memorias. Mi vanidad no llega a tanto. En *El prestigio de la belleza* quise hacer lo que he llamado una autobiografía-falsa, una fusión de verdades e invención que se dio de manera natural, pues el pequeño personaje pronto caminó solo, hizo cosas que yo jamás hice y conoció personas y vivió situaciones que no están en mis anales. Los epígrafes que escogí dan cuenta de mis intenciones: «También la verdad se inventa», de Antonio Machado, « ...todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad», de Ricardo Piglia, y «¿Cuánta verdad contar?», reflexión que se hace Doris Lessing, y que nos hace pensar en el pudor, esa indudable virtud del buen escritor, que sabe que su oficio no puede ser pretexto para verter sobre el pobre lector el magma insoportable de sus íntimas confesiones.

La estructura episódica, el tono, la decisión de poner a narrar a un ser adulto y no a una niña, la inclinación al humor y la ironía, la búsqueda de lo poético, se impusieron como necesarias. Lo demás fue creer en lo que narraba, tener paciencia, hacer pausas reflexivas, no deprimirme con los tropezones, intentar no aburrirme nunca.

Debo decir que, independientemente de cualquier mérito, esta novela tiene uno: es la primera de las que escribo que le gusta a mi madre. Y eso que allí la pinto como la mujer bella que, con crueldad involuntaria, le hace sentir a esa niñita de ojos mínimos y grandes cachetes que yo era, la tristeza de no contar con lo que sí contaban sus hermanos: el universal prestigio de la belleza

El Siglo de Ramón Gaya

Felipe Benítez Reyes

EN ESTE 2010 SE HAN CUMPLIDO 100 AÑOS DEL NACIMIENTO DE RAMÓN GAYA, UNA DE LAS GRANDES FIGURAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX, PERO AÚN CASI IGNORADA PARA MUCHOS. LA EDITORIAL PRE-TEXTOS ACABA DE EDITAR SU *OBRA COMPLETA*, QUE REÚNE SUS ESCRITOS SOBRE PINTURA Y SOBRE LITERATURA, SUS POEMAS Y SUS DIARIOS

Ramón Gaya fue un pintor humilde: aspiraba a equipararse en grandeza a los pintores a los que consideraba grandes. La paradoja, como toda paradoja, parece ocultar una trampa, un mero sofisma, pero conviene recordar que muchos artistas se conforman con equipararse consigo mismos, lo que no suele pasar de ser una modalidad enrevesada del engreimiento: un vacío ostentoso, una oquedad adornada con oquedades. Es la diferencia que existe entre situarse ante una tradición y situarse ante un espejo complaciente. La diferencia entre el artista que mira a los otros para mirar dentro de sí y el artista que se limita a mirarse el ombligo. Gaya quiso entenderse como pintor y supo que, para entenderse como tal, tenía que entender antes, o la vez, otras muchas cosas.

«En arte, que no es inventar, todo existe ya de antemano», escribió, de modo que Ramón Gaya sólo tuvo que inventar la pintura de Ramón Gaya, sin necesidad de diluirse en otros inventos. Frente al prestigio contemporáneo de lo novedoso, apostó por el prestigio intemporal de lo intemporal mismo. Ante la reputación *per se* de la tradición –tan academicista– de las vanguardias, apostó por la tradición sin más: saberse heredero de un linaje, y asumir esa condición con obediencia desde su soledad orgullosa, en una situación bastante rara con respecto a su *zeitgeist*, por decirlo con una palabra tan rara como la situación misma.

De adolescente, Ramón Gaya estuvo seducido por las geometrizaciones de Cézanne y por las aristas sombrías de los expresionistas, pero desde muy pronto, en 1928, tras su primera visita a París, germinó su escepticismo –que sería vitalicio– ante el espíritu de las vanguardias como premisa ineludible, como destino inesquivable, para un artista del siglo XX. En 1935, a sus 25 años recién cumplidos, escribe: «Picasso, Braque, Bores... no dudo un solo instante que han trabajado y trabajan con sinceridad y nobleza, pero esa causa que ellos defienden pintando –porque son verdaderos pintores–, esa causa me parece una causa en blanco. Y no en blanco porque la crea perdida, sino por creerla ganada desde siempre, es decir, por creerla sin cuerpo real». Pero su descreimiento del concepto general de «vanguardia» no implicaba una falta de entendimiento de las vanguardias ni mucho menos una actitud de ceguera beligerante ante la evidencia del genio individual dentro de unos parámetros vanguardistas, como demuestra en un artículo sobre Picasso fechado en 1953: «Picasso es, sin duda, uno de los más grandes milagros españoles, y quedará en pie *a pesar de todo*, es decir, después de habernos dado ese espectáculo patético de su incansable juego. En Picasso todo es *negativo*, menos su genialidad. El arte moderno es, o ha tenido que ser, negación pura, y Picasso ha querido o ha tenido que ser su gran símbolo extremoso. Ante un nuevo cuadro de Picasso me conmueve siempre su *fidelidad* (su cambio constante no es otra cosa, posiblemente, que *desesperación* por no poder salir, por no poder libertarse de su fidelidad), fidelidad a su destino, a su tristísimo y hermoso destino». Por decirlo de peor manera: merece la pena ser vanguardista si uno se apellida Picasso, pero tal vez no merezca demasiado la pena si el apellido es cualquier otro. Es la prerrogativa del genio: trascender su propia estética, que en el caso del malagueño fue una estética de estéticas, conforme a su condición de depredador: devorar las pequeñas ocurrencias ajenas para convertirlas en grandes hallazgos personales.

«La grandeza quema la personalidad», escribió Gaya a propósito de Velázquez, y apreció que Tiziano «borra todo aquello que pueda estar a punto de cristalizarse en estilo, de hacerse estilo, y, sobre todo, estilo... personal. Lo que Tiziano busca en sí, dentro de sí, no es la persona, ni siquiera el pintor, sino... *la pintura* que

se ha escondido en él, amparado en él». La pintura que se escondió en Ramón Gaya, la pintura que se amparó en él, renunció desde muy pronto, ya digo, a los preceptos rígidos de la modernidad –tan reglamentada en el fondo a pesar de su afán supersticioso de libertades–, en beneficio del desarrollo de una convicción privada: «El arte es realidad, el arte es vida él mismo y no puede, por lo tanto, separarse de ella para contemplarla; el arte no es otra cosa, no puede ser otra cosa que vida, carne viva». Tampoco desdeñará la formulación de apariencia dogmática: «El arte ha de ser, siempre, realista. El realismo es la única humildad que le está permitida al creador», aunque no tarda en matizar: «La realidad no es más que un punto de partida, claro, pero no hacia una estilización –como se pensó en nuestro momento–, sino hacia una trascendencia»; y en su libro *Velázquez, pájaro solitario* encontramos la argumentación al detalle: «Velázquez no quiere, en modo alguno, apoderarse de la realidad, sino al contrario, darle salida, salvarla de sí misma, libertarla; no quiere, como tantos otros –y muchos de estos, grandes pintores– aprovecharse de ella; no quiere aprisionarla y, con la complicidad de su talento de pintor, transformarla después en magníficas piezas de un arte, sin duda, muy meritorio, muy valioso, pero... *villano*, es decir, social, de origen y estimación sociales, o sea, un arte *civil*, nacido en una gran cuna general de la cultura, producto de una escuela, de un estilo, de unas necesidades comunes, más aún, de las necesidades de esta o aquella comunidad determinada; un arte, en fin, aplicado, necesario, pero que no es ni puede ser nunca creación criatura».

Fue Gaya un pintor *silencioso*, muy vuelto hacia sí, sin apenas perfil social, casi secreto en un contexto artístico dominado por... otras cosas. Representaba una anomalía venturosa en un panorama caracterizado aún hoy –y hoy tal vez más que nunca– por la exhibición de egocentrismos, de poses geniales o genialoides, de gestos, de conceptualizaciones intrincadas que por lo general aspiran a servir de soporte a pomposas naderías. Gaya no quiso ser moderno ni antiguo: quiso ser el pintor que creía ser. La única clase de pintor a la que aspiraba: la de pintor único, inserto en una tradición configurada a su medida, sin servidumbres con respecto a sus devociones, aunque con el convencimiento quizá de que no hay artista más libre que aquel que sabe elegir sus esclavitudes,

que aquel que acierta a fijar de manera insobornable su moral estética. Ni intemporal ni anacrónica, ni característicamente de ayer ni característicamente de hoy, su obra se sitúa en unas coordenadas intransferibles: algo en sí mismo. «El artista ha de estar contra su época, no sólo en bien suyo, sino en bien de la época misma», y, en su caso, ese ir a la contra fue recíproco: su época –la nuestra– fue contra él, aunque no creo que por una saña concreta, enfocada hacia su obra, sino simplemente por andar la época demasiado distraída en la exaltación de otros parámetros pictóricos, incluido entre ellos ese parámetro curiosísimo que consiste en la negación de la pintura misma como soporte artístico. En buena medida, Gaya fue un pintor sin contexto: su contexto era él. Ese fue su privilegio, aunque también quizá su condena íntima: saberse desplazado no de su tiempo –porque eso al fin y al cabo quizá no tenga demasiada importancia para un creador seguro de su destino, convencido de su singularidad–, sino desplazado de cualquier tiempo. Relegado, en definitiva, a un papel excéntrico por una época excéntrica.

La obra literaria de Ramón Gaya representa un complemento excepcional a su pintura, a su entendimiento de la pintura, pero su valor no está supeditado a la condición de correlato: en pocas ocasiones pueden leerse textos tan lúcidos, tan inteligentemente arbitrarios y certeros, como los que escribió él sobre pintura y sobre pintores, sobre escritores y sobre ciudades, sobre esto, en fin, o sobre aquello. Gaya, en sus escritos, no divaga: precisa, acota la reflexión hasta dejarla en esencia, con más tendencia a lo categórico que a lo anecdótico, y lo hace no sólo con una prosa de diafanidad diamantina, sino también con un pensamiento transparente, digamos, nacido de percepciones y de intuiciones privilegiadas: «En arte elogiamos mucho la pasión. Pero la pasión sirve para que se salve el arte pequeño; el arte grande no se salva nunca por la pasión, sino por la fe. La fe, esa especie de frialdad», por ejemplo. O, de repente, en su *Diario de un pintor*, un aforismo que parece una de sus acuarelas: «Venecia es como una mancha de aceite», o bien una apreciación tan certera como extraña: «Todo sucede un poco antes de suceder». Tampoco faltan, claro está, las apreciaciones de raíz técnica, digamos, pero con un algo propio, no sé, de tratado alquímico: «El color siena natural, esplendente:

color caballo. El color caballo es un color untuoso, acuoso, líquido; es un siena natural sudoroso». Más de tarde en tarde, alguna tasación de la condición humana: «Hay mucha gente que pasa de la frivolidad a la locura, es decir, que todo en ellos es frívolo, y lo que hay de *profundo*, y de serio, es locura».

Ramón Gaya no fue un pintor que escribía, sino un *verdadero* escritor, con un mando expresivo poco frecuente, a pesar de que la materia primordial de su escritura fuese no sólo la pintura en sí, que de por sí resulta bastante resbaladiza cuando se procura trasladar a un discurso las sensación que suscita, sino sobre todo, y por decirlo con el título de una de sus series de ensayos, «el sentimiento de la pintura», que tanto se presta a la exégesis etérea y vagarosa, a las espirales inútiles, al fárrago y a las divagaciones inmóviles, porque no van a ninguna parte. Su prosa es quizá de estirpe juanrramoniana, del Juan Ramón Jiménez más exacto y más hondo, el del sentimiento bien ordenado y bien acordado con el pensamiento. Gaya no sólo manejaba ideas luminosas, muchas veces de veras rutilantes, sino que además acertaba a formularlas de una manera igualmente luminosa, hasta el punto de que, si uno no alimenta la vanidad de buscar en los otros la corroboración de sus propias ideas, se puede asentir a sus juicios –que a veces tienen apariencia de juicio un poco temerario– sin estar de acuerdo con ellos en absoluto: lo bien pensado, lo bien sentido, no siempre convence, pero siempre persuade, al margen de lo que podamos pensar o sentir al respecto, ya que la inteligencia tal vez no busque tanto el establecimiento de simetrías como la apertura de perspectivas.

La firmeza de la vocación literaria de Gaya le llevó de manera ocasional, aunque muy airosa, a escribir poemas. El soneto que sigue, titulado «De pintor a pintor a pintor», se adorna con una cita de Tiziano: «El atardecer es la hora de la pintura»:

Pintar no es ordenar, ir disponiendo,
sobre una superficie, un juego vano,
colocar unas sombras sobre un plano,
empeñarte en tapar, en ir cubriendo;

pintar es tantear –atardeciendo–
la orilla de un abismo con tu mano,

temeroso adentrarte en lo lejano,
temerario tocar lo que vas viendo.

Pintar es asomarte a un precipicio,
entrar en una cueva, hablarle a un pozo
y que el agua responda desde abajo.

Pintura no es hacer, es sacrificio,
es quitar, desnudar; y trozo a trozo
el alma irá acudiendo sin trabajo.

A lo largo de una entrevista que le hizo Andrés Trapiello en 1988, Ramón Gaya declaraba: «Mi vida ha sido principalmente trabajo. El trabajo de una vocación, claro, no de un simple trabajo penoso y difícil, sino de una vocación irremediable, y que yo he sentido siempre no como algo que *hacía* sino como algo que *era*, nada más». Para añadir: «Pero ese trabajo de tantos años en realidad lo he visto siempre como preparación, preparación para algo que no sé si estoy ya en ello. Lo que pinto ahora me sigue pareciendo preparación para otro día, para el día siguiente, y lo del día siguiente para el otro que viene. Es decir, me parece que esto no tiene término. Para el creador no hay término conocido ni lo habrá nunca. Se trata de terminar esta vida y esta vocación en algo vivo, es decir, en algo completamente original, naciente. Es decir, en vez de llegar a una maestría, donde hay que llegar es a un principio».

En las casi 1.000 páginas que ocupan sus escritos, Ramón Gaya ofrece la historia de su pensamiento, su memorial de certezas y de conjeturas, de convencimientos y de tanteos especulativos. La esencia, en resumen, de su vida: la creación y los procesos reflexivos sobre la creación. *Vida de un hombre* fue el título, muy modesto como tal título, que Ungaretti puso a la reunión de su poesía. *Vida de un hombre* podría titularse este libro recopilatorio en el que Ramón Gaya apenas habla de sí mismo, porque da la impresión de que a su ser verdadero lo buscaba él tan dentro de sí, que tenía que salirse de sí mismo para encontrarlo ©

Martín Gaite: Trayectoria de una escritora del medio siglo

Santos Sanz Villanueva

LA PUBLICACIÓN POR GALAXIA GUTTENBERG DE LAS OBRAS COMPLETAS DE CARMEN MARTÍN GAITE, CUYOS PRIMEROS TRES TOMOS YA ESTÁN EN LAS LIBRERÍAS, ES UNA MAGNÍFICA OPORTUNIDAD PARA RECORDAR EL TRABAJO DE ESTA ESCRITORA DE LA GENERACIÓN DEL 50

Las *Obras completas* de Carmen Martín Gaite (1925-2000), diseñadas en siete volúmenes, cumplen su primer trecho con la edición de los tres primeros tomos que recogen la obra literaria. Todavía restan otros tantos dedicados a su interesante ensayismo y uno misceláneo que promete curiosas novedades, todos ellos al cuidado del profesor José Teruel. Fue Martín Gaite trabajadora perseverante y, aunque tuvo momentos de desfallecimiento a lo largo de casi medio siglo de cultivo sostenido de las letras, su gran tenacidad le permitió cuajar una escritura de considerables dimensiones. Esa entrega a las letras, vitalmente salvadora en varias ocasiones, se verá mejor cuando se completen los tomos pendientes. En los volúmenes dedicados a la literatura se aprecian tiempos muertos. La salmantina los compensó con trabajos historiográficos y otras páginas ensayísticas que, según en su día se apreciará, tienen relación de fondo con la literatura, sobre todo con la narra-

Carmen Martín Gaite: *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. Tomo I, *Novelas I (1955-1978)*, 2008, 1197 pp.; tomo II, *Novelas II (1979-2000)*, 2009, 1539 pp.; tomo III, *Narrativa breve, poesía y teatro*, 2010, 819 pp.

tiva. Bastan por sí solos, sin embargo, estos tomos literarios con abundante narrativa y un poco de poesía y teatro para percibir una indesmayable voluntad de creadora, arraigada en la infancia, una lucidez autorreflexiva, causante de cambios sustanciales en su trayectoria, y el propósito de forjarse una personalidad, ahormada al hilo de los días.

No es del todo diferente la Martín Gaite de la novela póstuma de 2001, *Los parentescos*, sólo un año posterior a su temprano fallecimiento, y la del casi adolescente *El libro de la fiebre*, narración de 1949 también incompleta y hasta hace poco inédita, pero sí notablemente distinta. Lo común de su obra, vista en perspectiva global, consiste en una aproximación cálida a la materia humana que rodeaba a la escritora, en la voluntad de establecer un diálogo con dicha realidad que permitiera comprenderla y explicarla, y en acercarse al mundo tanto desde la óptica del observador desde fuera como mediante exploraciones surgidas de la percepción en la vida de elementos mágicos y misteriosos. Unas veces acentuó una perspectiva y otras la contraria, según requerimientos personales y también movida por el ingrato tiempo histórico y por las duras experiencias privadas que vivió. En síntesis, contemplamos una trayectoria bastante unitaria aunque variada: semeja un conjunto de aproximaciones al mundo impulsadas por una connatural voluntad de indagación, por el deseo de establecer un diálogo con la realidad que la ilumine y por el persistente ejercicio de búsqueda de interlocutor, dicho con feliz expresión que encabeza uno de sus más relevantes y significativos trabajos; acercamientos propiciados, además, por la voluntad de comunicar con un prójimo real, aunque innominado, el lector.

El tomo I (*Novelas I*) de las *Obras completas* agrupa las ficciones largas de Martín Gaite entre 1955 y 1978: *Entre visillos* (1958), *Ritmo lento* (1963), *Retahílas* (1974), *Fragmentos de interior* (1976) y *El cuarto de atrás* (1978). Siempre es opinable el criterio para ordenar la producción de un escritor polifacético en una serie de estas características, condicionado por su distribución en volúmenes con algún grado de homogeneidad. Segregar las novelas entre ambas fechas responde ciertamente a un motivo interno de la propia obra, pues en ese trecho cabe deslindar, en efecto, una primera larga etapa de la escritora salmantina, y eso sin caer en

onerosos tributos escolares. Tal principio historiográfico en confluencia con el de agrupar los libros según su género, la novela, impide, sin embargo, apreciar en su amplitud el movimiento general de la prosa de Martín Gaite en su dilatado primer estadio. Esa consecuencia se deriva de separar la narrativa breve en un tomo distinto, el III, donde se agavillan los *Cuentos completos*, según los recogió la autora en su recopilación bajo este título, seguidos de *Dos cuentos maravillosos* y de un puñado de piezas olvidadas. Novelas, narraciones y cuentos habrían mostrado mucho mejor el itinerario de una notable evolución dentro de unos fundamentos comunes de haberse presentado en su orden editorial primitivo. Es decir, *El balneario*, primera colección de relatos con sucesivas ampliaciones, en el lugar correspondiente a la fecha de su estampación inicial, 1955, y la segunda, *Las ataduras*, en el de su salida, 1960. Al recoger la autora sus *Cuentos completos* en 1978 llevó a cabo una auténtica interpretación de la propia obra. Ello se reflejó en la ordenación de las piezas según un criterio de tipo temático, no temporal, advertido en el prólogo a la compilación. Comenzó –señalaba– «por los cuentos que podrían llamarse «de la rutina»» y puso al final «aquellos en que predomina una especie de alegato contra la injusticia social». Habría sido preferible dejar en manos del lector ese ejercicio interpretativo y no condicionarle con la mirada retrospectiva a bastantes años de distancia de Martín Gaite.

Respetar lo hecho por la autora tardíamente autoriza la decisión adoptada en las «completas», pero habría resultado muy oportuno tanto ignorar la convencional frontera entre novelas y cuentos (porque, además, «El balneario» es una *nouvelle*) como presentar novelas, relatos y cuentos en su estricta secuencia editorial. Y ello porque, con indiferencia de las modalidades formales preferidas, la narrativa entera de Martín Gaite responde desde sus inicios en plena dictadura y hasta estrenada la democracia al estímulo moral, intelectual y estético que explica José-Carlos Mainer en el magnífico y denso prólogo al tomo I. Con esa inigualable capacidad del profesor zaragozano para insertar la historia literaria en la historia cultural y para detectar las tramas (dicho con término muy querido por Mainer) que constituyen la urdimbre literaria, advertimos, de la mano del crítico, cómo existe un proceso

en Martín Gaite, el que le lleva desde el hablar y contar de «la realidad» de sus años neorrealistas hasta la ficción metaliteraria y autobiográfica que marcan sus páginas del amanecer posfranquista pasando por la meditación generacional renovada en el transcurso de la dictadura.

La trayectoria de Martín Gaite desde *Entre visillos* (1958) y hasta *El cuarto de atrás* (1978) se modula entre un testimonio tan intencionado como precavido y un intimismo solipsista progresivamente acentuado; y, en paralelo y en el campo de la forma, entre un objetivismo selectivo y una concepción más libre y creativa de la literatura que convierte en sustancia narrativa, sin caer en el artificioso juego metaficcional, las propias meditaciones sobre el fenómeno de narrar. Sería, en este sentido, un periplo semejante al recorrido por los autores conocidos como «niños de la guerra» que supone el abandono del compromiso como motor de la escritura. Estas «completas» reproducen al respecto dos textos muy interesantes. Tuve ocasión de conocer ambos cuando preparé hace ya un lustro largo la exposición itinerante sobre la escritora para Círculo de Lectores y los coloqué en un lugar destacado de la muestra por su significación para percibir las raíces de una deriva literaria. Se trata de *El libro de la fiebre*, dietario escrito a raíz de una enfermedad en 1949 y rescatado póstumo en 2007 por Maria Vittoria Calvi, y de *La charca*, auténtico borrador de *Entre visillos* datado en 1955.

El libro de la fiebre se mueve entre lo visionario y el culturalismo y patentiza una sorprendente, casi insólita, modernidad en las fechas de su redacción. Mereció reparos a Rafael Sánchez Ferlosio, entonces amigo de la escritora y algo más tarde su marido. Era, curiosamente, el mismo Sánchez Ferlosio que por la época cultivaba la libérrima fantasía en *Alfanhuí*. Tales reticencias –que se prestan a sospechosas intenciones– apartaron a Martín Gaite de esa vía expresiva suya tan original y la llevaron a *La charca*, donde, limpia de fantaseamientos, aunque no de ensoñaciones, palpita la asfixia moral y social de la provincia irredenta. No caben opciones más contrarias, ni tampoco una mayor inmolación de una de ellas, al menos provisional. Los dos inéditos resultan muy oportunos para reconsiderar la estimación crítica establecida de la escritora. Acerca de ella –y acerca de otros autores de

su tiempo: su fraternal Ignacio Aldecoa, su amigo Jesús Fernández Santos o su cercana Ana María Matute– se ha insistido mucho en el calado testimonial, crítico y aun social de sus obras iniciales. Debe revisarse este enjuiciamiento, matizarse tal presunta intencionalidad, que la celosa censura no percibió, y valorar en mayor medida cuánto hay en sus libros de concesión un tanto forzada a las circunstancias del país y a la influencia de un ambiente que exigía al escritor la toma de partido.

Cabe sospechar que esa narrativa menos testimonial era más del gusto de Martín Gaite. Le dedicó en tiempos cierta atención, la visible en *Ritmo lento*, y brotó con fuerza en la segunda y última etapa de su novelística, la que, ahora bajo el impulso de una independencia creativa y vital, se recoge en el tomo II de *Novelas*: *Caperucita en Manhattan* (1990), *Nubosidad variable* (1992), *La Reina de las nieves* (1994), *Lo raro es vivir* (1996), *Irse de casa* (1998) y *Los parentescos*. Estos títulos constituyen una fase bien diferente en la autora, después del asentamiento de una personal manera de entender la novela que se había producido con *El cuarto de atrás*. Un rasgo muy llamativo de la nueva fase es cómo la invención, la fantasía y el recurso a los cuentos populares toman carta de naturaleza en alguno de estos libros. Otro, la centralidad de una temática intimista –aunque con los ecos colectivos inherentes al enjuiciamiento generacional de *Irse de casa*, en cierto modo relectura histórico-espacial de *Entre visillos*– expandida en conflictos sentimentales, en la vivencia de la soledad anhelante de interlocutor, en una problemática femenina, en indecisiones emocionales...

Describe bien las notas distintivas de esta etapa Elide Pittarello en el prólogo al volumen, pero no subraya como se debe un aspecto externo de capital importancia por su repercusión en este grupo de novelas. La década de los noventa fue la de un gran reconocimiento público de la salmantina, quien alcanzó popularidad en las lindes mismas de la pura fama. Nadie, ni siquiera la autora, podría haber sospechado un efecto semejante a partir de un sencillo *contrafacta* de la historia de Caperucita. Esa onda de celebridad se extendió a sus siguientes novelas con complacencia por parte de la escritora, que mimó su imagen mediática. La consecuencia fue hacer concesiones literarias que alguna crítica advirtió

con severas reservas. Había alcanzado Martín Gaite a la altura de *El cuarto de atrás* el justo punto de una narrativa que conjugaba ideas y emociones. A raíz de su notoriedad social, acaecida tras un largo silencio como novelista que había difuminado su nombre, hizo concesiones a favor de una comunicabilidad menos exigente. Así, una escritora conocida, pero entre minorías, a la que ni siquiera un premio de amplia difusión como el Nadal había dado gran proyección, entraba en el terreno de la comercialidad, de la novela como producto industrial marcado por los requisitos del mercado. En este sentido, la autora encarna la trayectoria general de los escritores del medio siglo, el recorrido de una literatura que padeció, primero, la anormalidad del franquismo, peleó, después, por lograr voz propia, y tuvo que decidir, al fin, cómo ejercitar la libertad de escribir según personales dictados. Sánchez Ferlosio, por ejemplo, ha optado por entregarse a «la lengua» y al fervoroso cultivo de la hipotaxis. Juan Goytisolo, por proclamar la excluyente condición artística de la novela. Al contrario, Martín Gaite se decantó por elaborar historias emocionales de fuerte carga proyectiva. Ese recorrido de su literatura se manifiesta con claridad al verla junta en unas *Obras completas* ©

Piel y alma de las novelas

Juan Cruz

En algún momento los escritores sienten la pulsión de contar qué leyeron, qué les impulsó a seguir leyendo, qué les hizo levantarse del sitio donde escriben para proclamar que han leído. Lean *Geografía de la novela*, de Carlos Fuentes; lean *La verdad de las mentiras*, de Mario Vargas Llosa; lean *Pura alegría*, de Antonio Muñoz Molina. Creadores que, enfrentados a la materia de sus sueños, encuentran que el sueño se prolonga en los libros de los otros. Y, sobre todo, en las novelas. Esos tres libros constituyen un espejo de la piel y de los cuerpos, casi siempre, de grandes narraciones antiguas o contemporáneas que forman parte de un sueño colectivo, el sueño de las novelas.

Estos libros, a los que habría que añadir una resma inmensa de otros libros y de libros debidos a la pluma de escritores extranjeros, se complementarían en los últimos decenios con otra colección magnífica, la de las entrevistas de la revista literaria *The Paris Review*, que ha visitado con una profesionalidad ejemplar a algunos de los escritores más importantes del siglo XX, esta vez para explicar en qué consiste su taller de sueños y su taller literalmente hablando.

Es una indagación perpetua. Qué hay en los libros, qué hay en sus autores, cómo han sido leídos los libros, qué han dejado en la piel y en el alma. A esa lista que se incrementará siempre que un autor quiera dejar constancia de su asombro se ha sumado ahora en España (y para todo el mundo), el crítico y académico (y director de la Academia española de la Lengua) Víctor García de la Concha. Claro, es más frecuente, y casi natural, que los críticos se ocupen de los libros, de las novelas o de otros volúmenes; es su oficio. Pero es cierto que De la Concha, que está a punto de concluir una exitosa carrera al frente de aquella sólida institución, había dejado a un lado su empeño profesoral de contarle a los

alumnos, que en algún momento somos todos, qué le parecieron los libros que leyó.

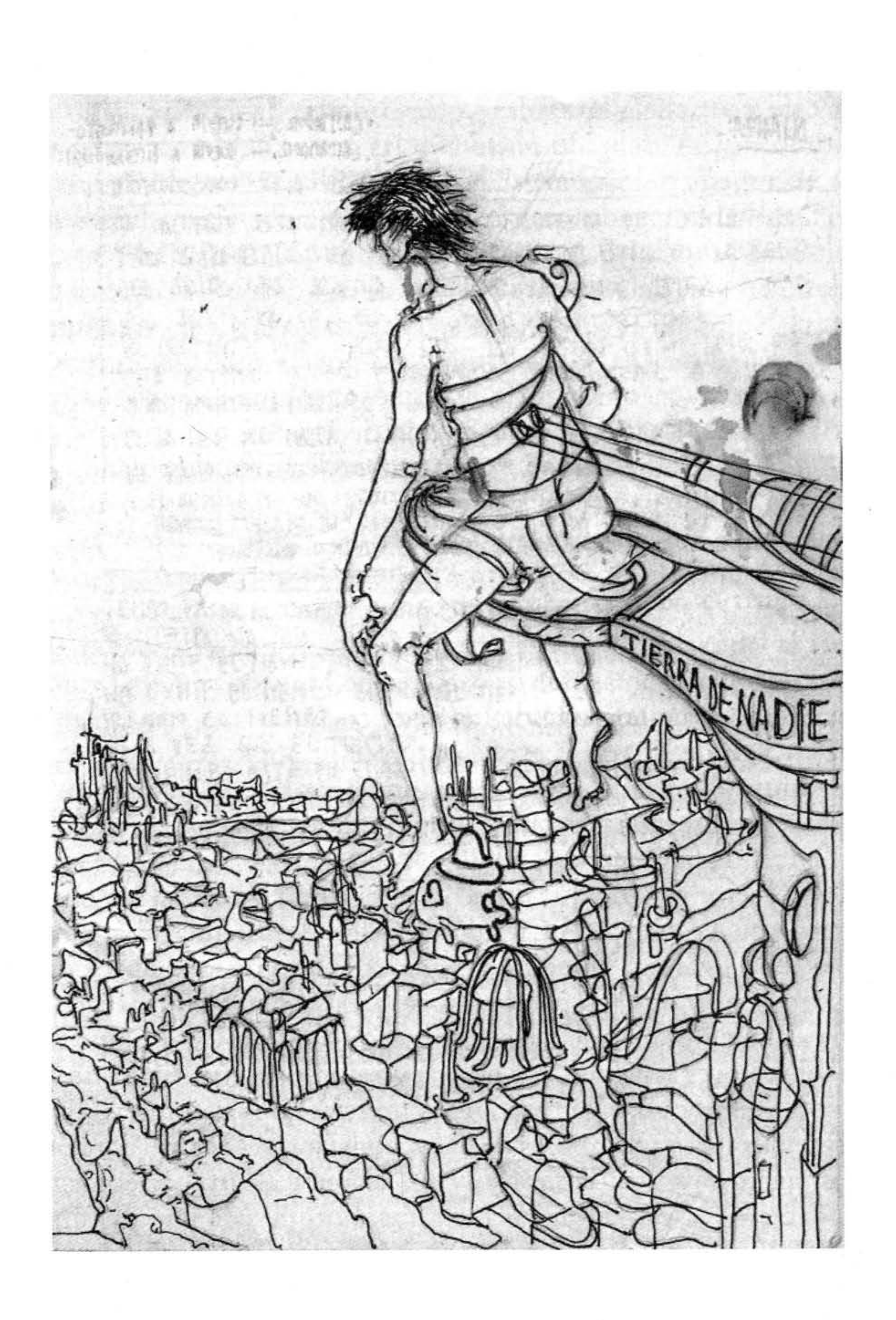
Pues Víctor García de la Concha se ha rescatado a sí mismo para esa tarea, y cuando comenzó el otoño español nos presentó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid una gavilla de lecturas que ha recogido en un volumen editado por Alfaguara bajo el título *Cinco novelas en clave simbólica.* El acto no era sólo un bautismo, al menos para este lector, sino, en sí mismo, un símbolo de todo lo que antecede en esta primera crónica de *Geografías y espejos,* serie en la que pretendo reflejar el latido americano en la vida española, o viceversa. De la Concha juntó, como si quisiera crear en la propia esencia de la presentación un símbolo de lo que quería decir, a dos de los autores representados con sus novelas en ese libro; autores que, además, son los creadores que un día decidieron escribir esos dos libros tan hermosos, *Pura alegría* (Muñoz Molina) y *La verdad de las mentiras* (Vargas Llosa).

De la Concha seleccionó de ambos, para resaltar su simbología, *Sefarad* y *La casa verde,* respectivamente, y los dos mostraron su contento por estar junto a Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad),* Camilo José Cela (*Madera de boj)* y Juan Benet (*Volverás a Región).* Cuatro de esos novelistas son faulknerianos, dijo De la Concha; Cela no lo es, o por lo menos nunca dijo que lo fuera, y todas esas novelas, incluso *Madera de boj,* tienen la voluntad de apresar el mundo como en un suspiro; como dijo Vargas Llosa, esas novelas, y sobre todo la suya, son herederas (como los libros de Juan Carlos Onetti) de «esa prosa tumultuosa, neblinosa» que dominan las creaciones del maestro norteamericano. Pero todas las novelas analizadas por Víctor responden a sus pulsiones específicas, y son por tanto mundos propios. *Sefarad,* contó Víctor delante de su autor, es «un ajuste de cuentas con la gran noche de Europa»; Mario Vargas Llosa, dijo también Víctor, nació desde la poesía para crear mundos que, como en *La casa verde,* son simbólicos, hasta el color verde es simbólico, como es símbolo todo en Góngora, el gran poeta del escritor peruano. Y habló Víctor de sus otras elecciones: comenzó a escribir sobre *Cien años de soledad* para el Congreso de la Lengua del año 2002, que coincidió con un homenaje a los 80 años de Gabo. Y ahí notó que este libro inmenso del maestro colombiano es como un con-

junto de «encíclicas cantadas» que el autor había despojado de toda retórica. A Benet lo *visitó* con las armas del lector asustado ante el empeño del ingeniero, y salió de allí convencido de que el novelista había creado otra realidad para tachar la realidad que veía mientras trabajaba en el Porma leonés. ¿Y Cela? Él, Víctor, se empeñó en que Cela acabara *Madera de boj* después de que obtuviera el Nobel de 1989. Y Cela se encerró en la Costa da Morte, en su soledad marina, y allí terminó esa novela en la que florece el mejor Cela, al menos el más minucioso, el que estruja el texto (decía Víctor) «hasta lograr un estado de ánimo»...

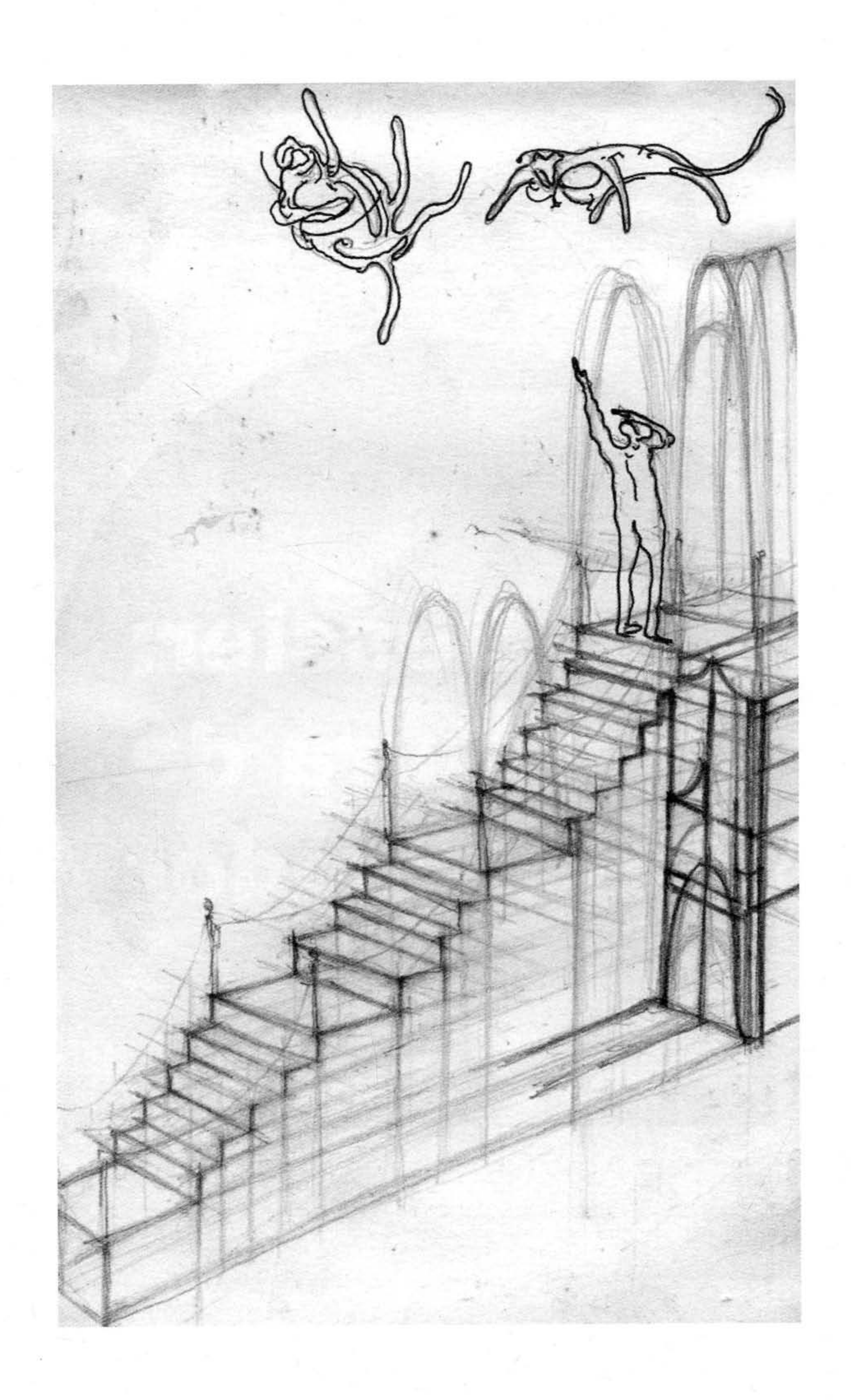
Víctor García de la Concha no es, en persona, o hablando de literatura, el que parece en su actividad académica o protocolaria; es, sin duda, un hombre muy formal, y ese formalismo no es jamás prescindible, porque forma parte de lo que le ha obligado la vida (oficial) a ser. Pusieron en sus manos una tarea ímproba: continuar la labor de Lázaro Carreter al frente de una institución que antes desataba bromas por su carácter de Matusalén de la lengua; ahora esa institución, y desde los tiempos de Lázaro, tiene el sello de la eficacia de Víctor. A ese sello responde ahora la Academia, y ya es muy difícil que nadie le arranque esa impronta: está en la genética de la institución, y ese es un mérito con el que se irá Víctor García de la Concha.

Pero Víctor es *otro,* que diría Borges. Y este otro es el lector. Él dijo, en aquel estrado del Círculo de Bellas Artes, que había llorado leyendo *Sefarad.* Y seguro que en cada uno de esos libros este hombre que en público parece haber vuelto de una gimnasia contraria a cualquier melancolía sintió una pulsión similar a la que tienen los lectores sensibles, los que pasan por los libros para que los libros pasen por ellos. Si hay buenas noticias en la literatura es que regresen lectores así, capaces de hacer constar que leyeron para que otros sigan leyendo. Vean ese libro, es pura alegría, celebración indudable de la verdad de las mentiras. Porque sale uno del libro (como salimos del acto) queriendo leer todas y cada una de esas novelas que De la Concha ha leído «en clave simbólica» **C**


TIERRA DE NADIE

CH

Dossier: Literatura de El Salvador



El escritor y la herencia

Horacio Castellanos Moya

La literatura salvadoreña disfruta de un momento de extraordinaria creatividad, con autores como Horacio Castellanos Moya, Miguel Huezo Mixco o Jacinta Escudos, todos ellos colaboradores en este número de Cuadernos Hispanoamericanos, que ya son conocidos en todo el ámbito de nuestra lengua e incluso lo han traspasado holgadamente. Desde el mito de Roque Dalton, cuya figura también es recordada en este dossier, hasta la actualidad, el país centroamerinano ha recorrido un largo camino de la mano de sus escritores más notables.

Con alguna frecuencia me pregunto qué significa ser un escritor salvadoreño. No lo hago por mero ocio o masoquismo, sino que el hecho de haber vivido en varias ciudades muy alejadas de mi lugar de origen me ha obligado a enfrentar situaciones en que mis interlocutores me piden señas de identidad. Supongo que todo escritor que sale de sus fronteras, sin importar su procedencia, tiene que lidiar en uno u otro momento con esta situación. Pero también comprendo que no es lo mismo presentarse como un escritor español, argentino o mexicano, para dar un ejemplo, que hacerlo como un escritor boliviano, costarricense o salvadoreño. En el primer caso, Cervantes, Borges y Paz han hecho ya una respectiva presentación de credenciales que facilita al escritor visitante la interlocución en tierras lejanas; en el segundo caso, tenemos que dar referencias, explicaciones, contar, inventarnos, convencer. En el primer caso, la tradición habla y el escritor sólo deberá afinar una apreciación o precisar detalles; en el segundo caso, la tradición no cuenta y el escritor tendrá que ingeniárselas por sí solo para presentar sus señas de identidad. Al principio éste

puede ser un desafío interesante, aunque luego pueda convertirse en algo predecible, fastidioso. Cuando a la ignorancia de mi interlocutor sobre mi lugar de procedencia se suma su corrección política, yo suelo decir, a modo de presentación, que el más importante escritor de mi país, Roque Dalton, era un terrorista que murió asesinado a manos de sus propios camaradas acusado de traidor; mi interlocutor, con una sonrisa nerviosa, preferirá cambiar de tema. Pero, más allá de esas travesuras, ¿significa esto que no tenemos una tradición literaria?, ¿que nuestra orfandad es absoluta? Por supuesto que no. Significa que nuestra tradición no cuenta fuera de nuestro territorio, que allende las fronteras apenas es conocida por unos pocos expertos. ¿Por qué? Me parece que si algo nuestro no es importante para nosotros mismos tampoco lo será para los otros. Y que a la desoladora condición interior que padece la literatura salvadoreña corresponde su no existencia en los circuitos exteriores. En términos prácticos esta circunstancia implica que el escritor no tendrá una plataforma nacional ni internacional sobre la cual sostenerse para publicar y promover su obra. Si su vocación no es ahogada muy pronto por esa falta de estímulos, si está empecinado en construir una obra contra viento y marea, el escritor deberá partir de una circunstancia: su hábitat natural será la adversidad y contará nada más con su propios recursos para hacerle frente. ¿Cuáles recursos? La perseverancia para desarrollar el oficio en condiciones difíciles, robando tiempo al tiempo, y la capacidad de resistencia para sobrevivir ante la indiferencia del medio, aferrado a la idea de que una obra de valor se abre camino por sí sola, aunque sea lentamente.

Algunos rebatirán mis afirmaciones, dirán que las condiciones para la literatura salvadoreña han cambiado en los últimos años, que estoy desactualizado, que ahora hay más espacios, más eventos, más estímulos que hace diez o veinte años. Y quizá tengan razón. A finales de julio pasado, visité por primera vez El Salvador tras seis largos años de ausencia. Me invitó el Centro Cultural de España: tuve un conversatorio con el poeta Miguel Huezo Mixco en la sede de esa institución. Temí que hubiera muy poco público, porque esa misma noche de jueves estaban programadas otras cuatro actividades literarias en la ciudad: la poeta Claribel Alegría recibiría un homenaje, los encargados de la revista *Cultu-*

ra presentarían su nuevo número, una novelista de origen libanés daría a conocer su reciente obra y la acádemica Beatriz Cortez lanzaría su estudio sobre la literatura centroamericana de postguerra titulado *Estética del cinismo*. Que en una ciudad como México o Madrid haya cinco eventos literarios una noche de jueves puede parecer normal, pero que sucediera en San Salvador me impresionó, aunque enseguida consideré si no se trataría de una conspiración para arruinar el conversatorio en el que yo participaría. Por suerte no fue así y los cinco eventos contaron con numeroso público. Algo está sucediendo aquí, me dije a solas en mi habitación de hotel esa misma noche, algo que yo no he percibido por vivir en el extranjero. Pero, ¿qué es lo nuevo? ¿Realmente se ha producido una transformación en los valores de las élites, gracias a la cual la literatura, que antes era vista con el mayor de los desprecios, ha pasado a tener un mejor lugar en el orden de intereses? ¿Ha cambiado el clima adverso al que me referí anteriormente, caracterizado por la ausencia de casas editoriales, librerías, revistas, suplementos literarios? ¿Se ha creado un mercado para el libro literario, una plataforma de apoyo a la producción y distribución de obras, una política de estímulo y promoción? ¿O se trata nada más de un entusiasmo por los «eventos», expresión local de una tendencia internacional que promueve festivales literarios en los que a los escritores nos toca «bufonear» un rato para cumplir con el rito dominante de la llamada *celebrity culture*?

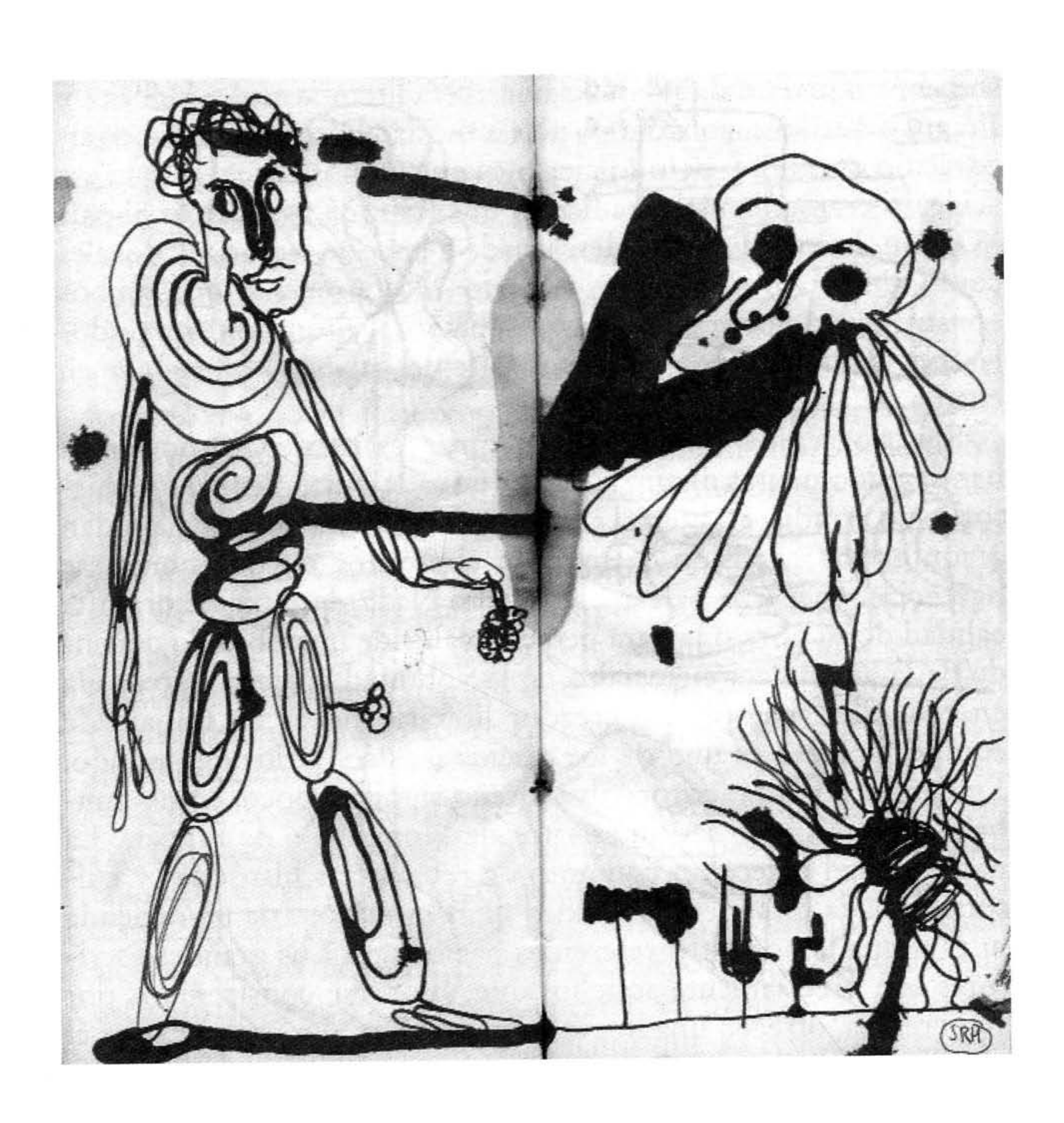
Una de las satisfacciones que tuve durante mi breve visita a El Salvador fue encontrar de nuevo a Claribel Alegría, una escritora que a sus 86 años de edad rezuma entusiasmo, vitalidad, y cuya agenda de actividades me hizo sentir exhausto. A Claribel también tenía seis años de no verla, pero esa última vez, en marzo de 2004, coincidimos en un almuerzo en casa de doña Violeta Chamorro, en Managua, ciudad donde la poeta reside desde hace casi tres décadas. Ahora, en San Salvador, la suerte quiso que nos alojáramos en el mismo hotel, en habitaciones casi enfrentadas, lo que permitió que disfrutáramos un par de largas veladas, conversando y escanciando whisky, y tras las cuales sólo pude seguir preguntándome cómo ha hecho esta mujer para conservar su desbordante energía. Quizá su secreto esté relacionado con una acti-

tud de asombro ante la vida semejante a la que mantuvo a Ernst Jünger con la curiosidad a flor de piel hasta cumplir el siglo. Claribel nació en Estelí, Nicaragua, pero a muy corta edad llegó a Santa Ana, en el occidente de El Salvador, de donde era originaria su madre; en esta ciudad de provincia estudió y se empapó de historias de injusticia, en especial de la masacre de campesinos de 1932 que luego recreó en su novela *Cenizas de Izalco*. Luego viajó a realizar estudios universitarios a Washington, donde su buena fortuna la puso en el camino de Juan Ramón Jiménez, de quien se convirtió en discípula. A partir de ese momento, su destino de poeta estuvo trazado: uno tras otro vinieron libros y viajes, que la llevaron a radicar en Ciudad de México, Santiago de Chile, París y en un pueblito de Mallorca, en el que era vecina de Robert Graves, de quien luego traduciría sus poemas. Finalmente recaló en Managua, al calor de la revolución sandinista, donde escribió a cuatro manos, con su marido Bud Flakoll, libros testimoniales de dudoso valor literario sobre las luchas revolucionarias que Centroamérica vivió en la década de los 80.

Nunca le pregunté a Claribel qué significa para ella ser una escritora salvadoreña, cómo lo asume –muchas reseñas biográficas la ubican como poeta nicaragüense, de forma semejante a mí me clasifican como narrador hondureño–, o si esta preocupación alguna vez tuvo sentido para ella a lo largo de su vida. Cada escritor construye su propia ruta, encarna su propio destino. Pero a veces hay pautas de comportamiento que se repiten, y que más allá de su incidencia en la calidad de las obras, conforman un modo de ser escritor en un espacio y tiempo determinados. Por ejemplo, en México se repite la pauta del escritor asalariado del Estado, ya sea como burócrata o diplomático, una pauta social que viene desde la época cortesana; en los Estados Unidos ahora son los llamados departamentos de escritura creativa de las universidades los que funcionan como fábricas de autores. Me he preguntado sobre las pautas que se repiten en el escritor salvadoreño. Claribel parecería un caso especial: hija de un extranjero, salió de El Salvador en su primera juventud, hizo su carrera literaria en varias metrópolis y nunca volvió a vivir en el país. Pero, ¿no podríamos aplicar este mismo modelo, con otros contenidos, a Dalton: el hijo del millonario gringo, que salió de El Salvador en

su primera juventud, que hizo su carrera literaria en La Habana y Praga, y que sólo volvió a su país a morir? Dicen que toda comparación es odiosa, pero lo cierto es que ambos renegaron de esa aridez literaria, llamada tradición, que les tocó padecer en el país –Dalton hasta se burló descarnadamente de «glorias» locales como Francisco Gavidia y Alberto Masferrer–, y que ambos construyeron su obra pese a esa tradición: Dalton, confrontándola con un desenfado corrosivo; Claribel, apenas tomándola en cuenta.

Son dos casos sobresalientes; otros escritores salvadoreños han seguido pautas distintas. Y es que cada quien hereda una historia, una tradición literaria, unos valores familiares que ayudan a conformar su visión de mundo; el escritor puede asumir esa herencia, renegar o pelearse con ella. Nada de esto mejorará la calidad de su obra o la hará peor. El valor de una obra no depende de la acumulación social o de la voluntad colectiva invertida en ella. El trabajo de un creador literario no es un trabajo de equipo, por eso es uno de los oficios más solitarios del mundo. En verdad ser un escritor salvadoreño significa poco; como también significa poco ser un escritor de Mongolia o de Francia. La nacionalidad ofrece un conjunto de referencias históricas y culturales, nada más, pero la calidad de la obra literaria no depende ni es limitada por estos referentes nacionales. Los grandes escritores son precisamente aquellos que, sin verse constreñidos por su herencia, ofrecen una nueva forma de leer el mundo. Ese es el significado que cuenta



Tres poetas rumbo al molino

Miguel Huezo Mixco

La única vida que tenemos es eterna. A esta conclusión llegué en secreto un día del mes de marzo o abril de mil novecientos ochenta y dos. Ese día comprendí que hacer literatura era una actividad extrema. Me encontraba en un campo de batalla. El camino era estrecho y polvoriento. Hacía un calor de mil diablos. Era verano y la naturaleza parecía exhausta. Detrás de los cercos de alambre espigado se miraban pequeños mogotes de sombra dominados por corpulentos amates semisepultados entre los zacatales.

Por aquel sinuoso camino caminábamos tres amigos, poetas los tres. Llevábamos entre manos una misión sencilla: fabricar cinco libras de masa de maíz para la alimentación de una columna guerrillera, mal armada y hambrienta, de la que formábamos parte.

Las cosas comenzaron a poner feas cuando escuchamos las detonaciones de los proyectiles de mortero de 60 milímetros lanzados contra nuestras posiciones por una avanzadilla del ejército. Teníamos algunos meses de estar en la zona de guerra de Chalatenango, pero aparte del monótono ruido de las avionetas de observación que volaban a gran altura nada había perturbado nuestro ritmo de vida.

Los tres amigos habíamos llegado desde la ciudad a la zona de guerra por caminos diferentes. En sentido estricto, ninguno de nosotros había recibido instrucción militar. Estábamos allí para instalar una radioemisora. Introdujimos los equipos de transmisión, grabadoras, casetes, micrófonos, dos maquinillas de escribir, un pequeño mezclador de sonido y, por último, el corazón de todo aquel aparataje: un motor de gasolina más grande que el de un automóvil de 16 válvulas.

Habíamos instalado nuestro campamento entre las ruinas de un caserío semidestruido por los ataques de la aviación y devora-

do por la maleza. Los técnicos hacían pruebas de instalación, nosotros planificábamos la programación de las futuras transmisiones, organizábamos el equipo de producción, integrado mayoritariamente por jóvenes campesinos y ayudábamos en las arduas labores de excavación del sistema de túneles y subterráneos –los «tatús»— donde instalaríamos la radioemisora.

Por las noches, después de las comidas, los tres amigos nos sentábamos en cuclillas, con los viejos fusiles erguidos entre las piernas como mástiles, para hablar un poco de todo y también de poesía y libros. Aunque no siempre coincidíamos en los autores favoritos, teníamos mucha identidad en la música que escuchábamos. Era el comienzo de los años 80. Canturreábamos «Goodbye Yellow Brick Road» de Elton John, o «La vergüenza» de Silvio Rodríguez. Unas cervezas nos hubieran venido bien en aquellas veladas sin fogatas, a oscuras y hablando a media voz, compartiendo entre todos un cigarrillo. Claro, nada de eso era posible. Pensábamos que ya habría un momento para ello, cuando se diera el triunfo y la vida recomenzara desde otro punto.

Después de mi turno de vigilancia me dedicaba a mirar el cielo. Era el mismo cielo de siempre pero con muchísimas más estrellas. Mirarlo me producía un vértigo que solía vencer reconociendo las constelaciones que había construido para mí: La del Pez Riente, La Mujer en Celo, La Mano Cortada, El Tigre de Papel... Unía mentalmente los puntos marcados por astros más esplendorosos y recitaba mentalmente, como me lo había enseñado en el colegio el maestro Bellegarrigue, aquella formulación de Clavio que establece que todos los puntos equidistantes de una línea recta constituyen, a su vez, otra línea recta. La idea de la línea recta siempre me había parecido absurda y allí estaba mi vida para probarlo.

Aquella calma se interrumpió, como ya he dicho, la mañana en que probamos el fuego de morteros. Apenas habíamos disuelto la formación matutina y nos disponíamos a tomar el desayuno. Las papayas estallaron un poco lejos de nosotros. El bautizo no resultó demasiado peligroso pero nos hizo caer en la cuenta de que estábamos en la guerra y no en un campamento de *boy scouts*. Inmediatamente recibimos instrucciones para movilizarnos hacia el oriente del Jícaro. Desmontamos el campamento y organizamos la carga de los equipos de la radio sumándolos a

nuestras cargas personales. Sólo el motor fue colocado a lomos de una bestia.

Sin probar bocado nos movilizamos a lo largo del día haciendo breves paradas. Al mediodía nos encontramos con otra columna integrada por una unidad de médicos y paramédicos que tenía bajo su cuidado a un grupo de heridos que debían ser transportados en hamacas. Todos teníamos que ayudar con el transporte de los heridos. Hice lo posible por eludir aquella tarea, que se me antojaba severa, argumentando que veníamos cargando equipos extras, pero fue en vano. Aquello era una orden, no un debate. Al atardecer se nos adelantó una patrulla de reconocimiento y cuando cayó la noche cada herido fue colocado en el suelo sobre una hamaca sujetada por los extremos a una larga tranca. En cada extremo de la tranca se dispuso un cargador. A la cuenta de tres los cargadores se colocaban la tranca en un hombro. El herido quedaba suspendido en el aire. ¿Cuánto pesa un hombre herido? La marcha, constituida por unos sesenta guerrilleros, médicos y paramédicos, siete heridos, una mula y un motor inició su marcha.

Cuando despuntó el amanecer los guías nos llevaron hasta una vaguada y caíamos derribados por el cansancio y el sueño. Yo me encontraba lavándome una pequeña pero dolosa herida que se me había abierto debajo de una rodilla, producto de una caída durante la caminata, cuando llegó uno de los jefes de la columna y me pidió que escogiera dos hombres. Me habían asignado una misión. Una unidad de aseguramiento había instalado un pequeño molino de mano en un caserío próximo, a unos veinte minutos caminando. Me entregó un huacal colmado de granos de maíz lavados. La tarea consistía en quebrar el maíz y regresar con la masa hecha. Unas mujeres se encargarían de preparar a toda prisa las tortillas parta la tropa. No había tiempo que perder, el enemigo acechaba.

Aquí vamos, entonces, Justo, Juan Ángel y yo, los tres amigos, rumbo al molino. Debíamos hacer un trío singular, pues los tres usábamos anteojos y esa prótesis no era muy frecuente en el mundo rural. En el sendero nos encontramos con un par de compañeros que volvían con su ración de masa. Ellos nos indicaron cómo llegar. No era lejos. «No circulen por el camino», nos advirtieron. «Aquí casi no hay árboles. Si los mira un helicóptero son hombres muertos». Saltamos el cerco de alambre y nos adentra-

mos en el monte donde el calor era peor. Las hojas afiladas del zacatal nos herían el rostro. Nubes de pequeños insectos se arremolinaban sobre nosotros y nos hacían más penosa la caminata. Al rato escuchamos el crujir del molino y voces de hombres y mujeres. Estaban el corredor de una pequeña casa hecha de lodo y varas que tenía el techo destrozado. Se miraban cinco o seis casas más, algunas más grandes, igualmente destruidas, y unos árboles de plátanos, aguacates y zapotes pero sin fruta. Salvo por el calorón, aquel lugar debió ser muy agradable antes de la guerra.

Todos eran campesinos y, como nosotros, estaban muy excitados con la posibilidad de comer. Dos fornidos guerrilleros molieron rápidamente cuatro o cinco tolvas de maíz y se marcharon. Parecía una tarea fácil. Mientras llegaba nuestro turno nos sentamos a un lado a hablar y fumar.

¿De qué hablábamos? Desde luego, de las incidencias de nuestra primera «guinda» (marcha en retirada táctica), pero también de literatura. Desde unas semanas atrás teníamos una discusión sobre la escritura y la revolución. Nos sabíamos en medio de una guerra revolucionaria pero no había que perder identidad. Somos escritores, pese a no haber publicado libros, pero eso de momento no importaba, pues teníamos entre manos una misión ineludible: la de usar la palabra como un arma de combate. Nuestro éxito personal, decía Justo consistirá en enlazar nuestra obra a la vida del pueblo. Justo, igual que Juan, había estudiado en un colegio jesuita y esto les hacía coincidir en muchos puntos, especialmente en uno: la necesidad de la mística en la vida cotidiana.

Yo también había estudiado la secundaria en un colegio de curas, pero salesianos. La mella que Don Bosco había hecho en mi alma clasemediera era un poco diferente. Yo hablé de lo mierda que era escribir en la periferia de la periferia. La historia de la literatura latinoamericana nos sigue mirando como papel con caca. El triunfo de la revolución, replicó Juan, hará que la crítica vuelva sus ojos a estos lares. Yo contraataqué.

– ¿Han leído alguna vez que las monsergas de Fernández Retamar, Rodríguez Monegal o Ángel Rama se refieran a El Salvador con un poco de respeto?

– Dalton decía que llegó a la revolución por la vía de la literatura.

– ¿Tendremos que dejarnos matar para que todos esos mamones miren en esta dirección?

– Necesitamos repensar una nueva crítica latinoamericana, entendida como un nuevo acto teórico y político, y en cómo aquella dialogará con los discursos subversivos y qué efectos producirá en el escenario concreto de la revolución centroamericana.

– ¡Centroamérica! ¿A quién le importa? Hasta durante la Colonia fuimos llamados la Audiencia de los Confines.

– El culo del mundo.

– Escribir en El Salvador es una actividad extrema.

En eso llegó nuestro turno. Tardamos en quebrar nuestro maíz.

– «Toda la gloria del mundo cabe en un grano de maíz», repetía Juan Ángel, a quien le encantaba citar a José Martí.

La verdad, aquella masa blanquecina olía maravillosamente.

De regreso decidimos no atajar por el zacatal y saltamos al camino. Habríamos caminado unos diez minutos cuando escuchamos el ruido de un helicóptero. No supimos ubicar en qué dirección venía. El sendero sinuoso y polvoriento estaba al descampado. La zona de árboles estaba un poco más lejos. «Corramos hacia allá», indicó Justo, señalando los árboles. En eso miramos el helicóptero volando rasante, moviéndose en nuestra dirección. «¡Al suelo!», gritó Justo. El aparato voló sobre nosotros. Su sola presencia nos dejó paralizados. El helicóptero dio media vuelta y pasó disparándonos sin suspenderse en el aire y siguió de largo. Polvo y piedras se levantaron a pocos centímetros de nosotros. Conseguimos saltar el cerco y tendernos entre el zacatal. El helicóptero regresó y lanzó una nueva ronda de metralla. El ruido del motor era horrendo. Disparó dos o tres andanadas más en dirección a la casa del molino. Aprovechamos para irnos arrastrando hasta el mogote de árboles. Hubiera querido abrir un hueco en la tierra y meterme por allí, cayendo vertiginosamente por un túnel donde miraba los rostros tumefactos de los torturados por la Guardia Nacional, a los obreros en huelga de la fábrica El León levantando los puños y lanzando vivas a los caídos, y también a Fredy Mercury cantando Rapsodia bohemia. El helicóptero dio una vuelta y se retiró. Nos levantamos y corrimos hacia la vaguada. Todos preguntaron por la masa. Yo solo me encogí de hombros e intenté explicar el incidente del camino. Pero

había cosas peores de qué preocuparse. El ejército avanzaba sobre la zona en tres direcciones. Esperaríamos la noche para reanudar la marcha. Nadie podía hacer fuego. El humo podía delatarnos. Nadie comió ese día. Aguardando la salida cayó la noche. Miré mi cielo. Allá estaban otra vez mis constelaciones. No quería recordar los eventos de ese día. Tenía suficientes razones para sentir gratitud por seguir con vida. Me conformé con pensar en la inmensidad del Universo. Allí seguían mis constelaciones: La Mano Cortada, El Tigre de Papel... La eternidad solo resiste la prueba del instante en que vivimos ©

La escritura: rebeldía y supervivencia

Jacinta Escudos

Comenzar a escribir fue sin duda mi primer acto de rebeldía. A los 12 años, en un colegio de monjas en El Salvador, viviendo con un pie en el campo y otro en la ciudad, en medio de una familia sumamente conservadora donde no era permitido hablar abiertamente sobre nada, recurrí al papel para salvarme a mí misma.

Escribí cuentos cuya trama intentaba solucionar lo que en mi vida estaba mal. Como mi realidad era infeliz, en la escritura yo la transformaba en felicidad. Los hechos, sentimientos y reflexiones que no podía comentar con nadie por tantos motivos, se transformaron en cuentos y poemas.

Comencé a jugar a que era una escritora famosa o, más emocionante aún, a convertirme en la heroína de mis propias aventuras. Miraba programas de televisión (como Hawaii 5-0 o Los gorilas de Garrison), y re-escribía los argumentos incorporándome como personaje, cambiando la historia y trasladándome en tiempo, lugar y época de acuerdo a mis deseos. Así descubrí el grandioso poder de la imaginación.

Esto, sumado a las lecturas que me proveían los dos grandes hombres de mi vida, mi padre y mi tío Ricardo, quienes no sabiendo qué hacer con una chiquilla, me criaron siempre con pañuelos y relojes de hombre, billeteras y lecturas supuestamente dedicadas a los varones y no a las niñas. Una suposición falsa, doy testimonio. Porque para mí fueron apasionantes las lecturas de Emilio Salgari, Julio Verne, Alejandro Dumas, Jonathan Swift, los viajes de Marco Polo, las aventuras de Gengis Khan o Tarzán e incluso las ediciones populares de novelitas de vaqueros de Marcial Lafuente Estefanía o de ciencia ficción de autores desconocidos.

Este fue el material que desbordó mi imaginación y que la ejercitó, pero también, la dimensión paralela en la que me refugiaba de una infancia demasiado infeliz. Pero la realidad siempre

encuentra maneras de abofetearte, de hacerse notar. Y la realidad de los años 70 en El Salvador era una de violencia, censura, asesinato y secuestro.

En el trayecto entre mi casa y el colegio de monjas era común encontrar cadáveres torturados por los Escuadrones de la Muerte. En el colegio, las enseñanzas del Concilio Vaticano II y la Teología de la Liberación se infiltraron de manera arrasadora abriéndonos los ojos hacia una realidad que corría paralela a nuestros cómodos y seguros hogares. Los sermones de las misas se convirtieron en informes sobre la represión a sacerdotes, seminaristas, católicos y al pueblo salvadoreño en general. Monseñor Oscar Arnulfo Romero (con quien la orden de las Oblatas al Divino Amor de mi colegio tenía excelentes relaciones), nos habló más de una vez sobre las cosas que pasaban en el país. Cosas inimaginables e impactantes para una adolescente cuya vida transcurría estrictamente entre su casa, ubicada en la soledad de una finca rural, y los muros del colegio, que más parecía un castillo feudal en plena ciudad de San Salvador.

Poco a poco, este ir escuchando cosas que eran secretos a voces, se fue combinando con lo que desbordó la realidad y la censura: manifestaciones de organizaciones de izquierda que salían a la calle y eran reprimidas a puro plomo con muchos muertos. Secuestros, tomas de fábricas o instituciones públicas. El Salvador se había convertido en un polvorín que reventó el 15 de Octubre de 1979, con un golpe de Estado combinado entre militares y civiles. Para mí, aquella fue la fecha exacta del comienzo de la guerra que duraría más de una década.

Tres días después, en medio de nuestra misa de graduación de bachillerato, presidida por Monseñor Romero, una bomba explotó en las cercanías de la iglesia dejándonos a oscuras. Monseñor Romero mismo fue asesinado menos de 5 meses después, el 24 de Marzo de 1980.

En esos días comencé a confiar en mi intuición. Porque mi intuición me decía que aquellos eran sucesos importantes que debían registrarse. Comencé a guardar recortes de periódico y a escribir impresiones inconexas de aquellos días en que teníamos toque de queda y en que tanta gente salió del país, yo incluida.

Estos recortes y apuntes se convirtieron, algunos años después, en mi primera novela publicada, Apuntes de una historia de amor que no fue, en la que hago un retrato de dicha época desde la visión, precisamente, de una niña de clase media que eventualmente termina incorporada en la guerrilla.

Hablar de este tipo de sucesos en el país era, por supuesto, censurado en aquellos momentos. La novela sin embargo logró publicarse en El Salvador en 1987 y su existencia corrió de boca en boca, agotándose rápidamente la edición de 2 mil ejemplares, en una época en que era impensable hacer presentaciones de libros y en que mi presencia hubiera supuesto una amenaza a mi vida.

Continué escribiendo en actitud de rebeldía, porque en ese momento había temas que no se estaban tratando en la literatura salvadoreña, saturada en aquel entonces por testimonios, poemas y cuentos ambientados en la guerra y sobre todo, en la militancia de izquierda.

A partir de mi primera novela, el afán de «remediar» la realidad a través de mi escritura, cambió por el de «presentar» la realidad, tal como yo la percibía.

Los libros siguientes serían escritos con una actitud combinada de presentar la realidad, pero también de comprenderla (sin tratar de justificarla), lo que me llevó a escarbar en el lado oscuro del corazón.

Una de mis preocupaciones ha sido siempre tratar de innovar o presentar estos temas de manera inusual, tanto en forma como en contenido. De ahí que parte de las intencionalidades conscientes de mi trabajo han sido el cuestionamiento de mitos y temas tabú, sobre todo en lo referente a los roles familiares, la sexualidad y las estructuras sociales que nos imponen falsos valores y prejuicios. No se trata del cuestionamiento per se, sino de plantear elementos que puedan producir en el lector reflexiones sobre su propio entorno y experiencia de vida, y sobre todo a cuestionar lo que nuestras sociedades tan conservadoras dan por sentado como mitos indiscutibles.

En esa búsqueda de formas nuevas de contar algo, he recurrido también a la experimentación tanto en forma como en lenguaje, lo cual, lejos de convertirse en un angustiante quebradero de cabeza,

me ha dado la oportunidad de jugar con los textos, deconstruirlos, hacerlos pedazos para luego rearmarlos y reinventarlos en un todo coherente.

Mientras tanto, el mundo siguió girando. Regresé a vivir al Salvador en el 2001 después de casi 20 años de exilio (transcurrido sobre todo entre Nicaragua y Europa). Los países de nuestra región firmaron acuerdos de paz y entraron en el juego democrático. Desde entonces, los escritores de la región se han tomado con pasión y furia el retrato de la contemporaneidad centroamericana desde todos los ángulos posibles. Algunos pocos han preferido explorar otros géneros, como la novela histórica o la ciencia ficción, para encontrar respuestas o explicaciones a situaciones actuales. Pareciera que hay una explosión de narradores, muchos de gran calidad, a pesar de los nulos estímulos editoriales y de los inmensos y en todo caso, absurdos problemas de distribución de nuestra obra en el perímetro de nuestros 7 pequeños países.

Alguien en alguna entrevista me preguntó: «si no hubiera habido guerra en El Salvador, ¿hubiera sido escritora?». Le contesté que sí, porque mi escritura no comenzó por la guerra. La pregunta correcta hubiera sido: de haber tenido una familia feliz, ¿hubiera sido escritora? Quizás no, ya no podré saberlo.

Escribir ha sido para mí un acto de transmutación constante. Comencé a escribir por infeliz y descubrí, en la escritura, la mayor pasión de mi vida, lo que jamás me defrauda ni abandona, lo que nunca me aburre y lo que le da un sentido real y valioso al hecho de ser Jacinta Escudos. Escribir me ha salvado en muchos sentidos y es lo que me anima a levantarme cada mañana, en un mundo en el que a veces, sinceramente, ya no me dan ganas de vivir. Como dice la Cayetana, el personaje principal de mi novela A-B-Sudario sobre la gente que no escribe: «no sé cómo le hacen para vivir sin volverse locos».

Por suerte, tengo la escritura incorporada a mi organismo prácticamente como una de mis funciones biológicas. Y eso me permite la posibilidad de continuar inventando una agradable dimensión paralela donde ampararme de la brutalidad que ha alcanzado la violencia, la mezquindad, la enajenación por lo material y la vileza que, por desgracia, están caracterizando el tiempo que nos toca vivir.

Quizás es hora de retomar la motivación inicial de mi ejercicio literario, volver a mis días de niña en que remediaba la realidad a través de la escritura. No como un acto de escapismo, sino como un desesperado intento por aferrarme a la esperanza. Porque me niego, rebelde en fin, a contagiarme con el virus de la deshumanización ©



Retazos intrincados sobre Roque Daltón

Juan Francisco Montalbán

Los escritores, a menudo los poetas, se convierten en arquetipo, intenso y por veces arbitrario, de sus países. Hijos sensibles y atentos de su tiempo y de su sociedad, bohemios o austeros, comprometidos en ocasiones, vociferantes o discretos, su vida acaba siendo con frecuencia un símbolo de las tierras que les vieron nacer, gozar y sufrir, y de la lengua que heredaron de sus padres. En la vida, obra y muerte de Roque Dalton se lleva todo ello al extremo. Los años que pasé en El Salvador, país ya de por sí legendario, me sirvieron para comprobarlo.

Llegué allí a mediados de 2001. Mi primer contacto con Dalton, de quien apenas conocía el nombre, y su estela, entre mítica y maldita, se produjo pronto, en la presentación de una recopilación de los artículos periodísticos del poeta David Escobar Galindo, uno de los negociadores de la paz, en los ochenta, por el bando gubernamental. Lo que iba a ser un acto literario convencional, resultó emotivo. Uno de los intervinientes, Geovani Galeas, escritor, polemista, decidió convertir, a su estilo, sus palabras en un desagravio de toda una generación, la suya, de militantes de izquierda acérrima, seguidores vitales de Roque Dalton, hacia Escobar, a quien ahora reconocía como un gran valor literario e intelectual, un hombre generoso de entendimiento y reconciliación, de paz y de letras «a quien habíamos condenado a muerte» por la cerrazón y el sectarismo imperantes en el momento. Así se expresó:

«Alguien que no se haya batido nunca a balazos o a puñaladas o siquiera a golpes, que no haya estado justa o injustamente preso, alguien que no haya vivido el vértigo de las plazas de toros o la sordidez de los burdeles, alguien, en fin, que no se haya aventurado, como quiere el bolero, por esos mares (o bares) de locura, no puede ser un escritor, según el conocido dictamen de

Ernest Hemingway... Entiendo que ni en la vida ni en la obra de José David Escobar Galindo hay ese brillo negro de los excesos. Buena parte de mi generación se acercó a la literatura bajo el influjo de Roque Dalton, que nos llamaba a la guerra: la mayor de las aventuras y de las tragedias. Nosotros creíamos en los cantos de Dalton, el heroico, el martirizado, como nuestros padres creían en el evangelio, sin fisuras... Allá está Roque Dalton, en la catacumba ideológica, solo y con frío en la noche terrible de la traición y de los sueños despedazados, que ahora son pesadillas (hablo del ideólogo, no del poeta. El poeta Dalton está aquí, plenamente redimido). Y aquí está José David, enfrentando como todos nosotros la claridad pública que a unos irrita y a otros los hace sonreír tranquilamente».

Que estuviera hablando efectivamente de Dalton y de Escobar, o se tratara de algún alambicado ajuste de cuentas, o mostrara incredulidad y desesperación por haber nacido en tan impensable escenario de la guerra fría, es cosa distinta, pero aquellas fueron sus palabras y me intrigaron.

A los pocos días, Escobar Galindo le respondió, con gratitud, en su columna de prensa:

«No hay duda de que el proceso del país nos ha ido poniendo a todos en trance de sinceridad vital... Como bien dices, hubo un momento en que el fuego tomó posesión de prácticamente todos los espacios existentes en el país... Le ha llegado el turno a la armonía. No tengo duda de que Roque, nuestro atormentado e inevitable Roque, estaría de acuerdo».

Empecé, pues, con tal preámbulo, mi tránsito por las obras de Dalton. Fueron primero *Las historias prohibidas del pulgarcito*, caleidoscopio de textos propios y ajenos, sarcásticos y afectuosos a la par, sobre su país, y luego el *Pobrecito poeta que era yo*, hermética y experimental, autobiográfica. Y se me fue perfilando, de a poco, tal vez el meollo de su existencia: ¿En qué momento un hombre de letras inconformista, lúcido, crítico, implacable con la estupidez, la mentira y la injusticia, amante del humor y de la vida con sus contradicciones, intransigente con frecuencia y contradic-

torio él mismo, se decepciona del comunismo, de la revolución armada, se revuelve contra la rigidez malsana y reduccionista de las ideologías, y qué hace en tal momento? ¿Opta él mismo por rectificar, ayuda a otros a enderezar, cómo, en qué dirección, o se abandona, confundido y exhausto, y se inmola?

A comienzos de 2003, al año de aquel intercambio, coincidí en una reunión de amigos periodistas con Juan José Dalton, hijo de Roque, que me relató la exagerada y trágica vida de su padre. Haría casi cien años que había llegado a El Salvador Winnall Dalton, gringo de Arizona, de origen irlandés pero cuyos antepasados vivían en España de donde partieron a América. Llevaba tiempo ya, buscándose la vida, contrabandeando con sus dos hermanos entre México y Guatemala. El hombre, de un genio imposible, se asentó en el país, casó (dos veces) y procreó, y se dedicó con éxito al cultivo del café. Acabó ingresado en cierta ocasión en el hospital Rosales, tiroteado tras una refriega con un notable local, donde fue atendido por una enfermera, con la que tuvo los amoríos de los que nació en 1935 Roque, hijo natural aunque finalmente reconocido, y sustentado, por el viejo patriarca. Roque comenzó los estudios de derecho en Chile, conoció allí a Schafik Hándal, histórico líder de los comunistas salvadoreños, y al pintor mexicano Diego Rivera, y sus inquietudes sociales, de raíz cristiana, y su vehemencia vital, las atroces injusticias que contemplaba en su patria, le hicieron ir derivando hacia el partido comunista, militancia que a su temprano regreso a San Salvador le fue creando graves problemas. Casado pronto con Aída Cañas, padre de tres hijos, tras estancias breves en México y Cuba salió exilado del país en 1964, para empezar un fatigoso e interminable derrotero. Tres fueron los años vividos en Praga, donde trató a Miguel Mármol, superviviente mítico de la revolución y las matanzas de 1932. De nuevo radicado en Cuba, visitó el Vietnam en guerra, el Chile anterior al golpe, e ingresó definitivamente en El Salvador en la nochebuena de 1973, siempre navegando entre la clandestinidad, el arrojo por veces inconsciente y una firme voluntad de implicación directa en la revolución que se gestaba contra una dictadura militar que había incluso exiliado a la dirigencia reformista demócrata-cristiana. Se vio envuelto en las tensiones internas de su grupo, el Ejército Revolucionario del Pue-

blo, ERP, entre sus facciones más militaristas y las más políticas. En un siniestro episodio, los primeros desearon escarmentar a los segundos, y Roque, acusado de no sé sabe muy bien qué, fue juzgado sumariamente y ejecutado, un diez de mayo de 1975, pocos días antes de cumplir cuarenta años; el cuerpo nunca apareció. Un Alejandro Rivas Mira, principal responsable de todo, acabó desertando de la organización y huyendo, dos años después, con el rescate conseguido en el secuestro del empresario Roberto Poma (al que nunca devolvieron con vida), sin que nadie oyera más de él. Pregunté a Juan José Dalton por la autobiografía de Eduardo Sancho, con cuyo alias de comandante guerrillero, Fermán Cienfuegos, a menudo aún se le conoce, en el que contaba este episodio, pero no le parecía que se dedujera nada claro del relato de Eduardo-Fermán. Acabamos sorprendentemente hablando de los forajidos conocidos como los hermanos Dalton, a los que la jocosa tradición familiar considera como parientes, y de la cantante country de Arizona Linda Rondstadt, que resultó ser Dalton de ascendencia también, prima lejana suya por tanto; cuando Juan José y ella se conocieron, le pegaron un buen repaso al álbum genealógico compartido, a sus orígenes mexicanos, a los avatares de la vida en aquella peculiar región fronteriza, que ella había recreado en tantos discos, recuperando la música de padres y abuelos. Intenso país El Salvador, desgarrado y atormentado, de una vitalidad apabullante, con inesperadas evocaciones y brotes de humor en cada quiebro de la charla.

Al poco de lo anterior, en un programa de televisión, Geovani Galeas, revisando las utopías armadas de la izquierda salvadoreña, hizo una entrevista hábil y muy larga a Eduardo Sancho sobre su libro, Crónica entre los espejos. Eduardo se expresó con franqueza, tranquilo, algo confuso a veces pero con un halo de honradez, de integridad en sus palabras. Contó su versión sobre el papel de Rivas Mira, figura ya de relieve en la historia nacional de la infamia. Relató Eduardo su amistad con Roque, cómo le defendió en el juicio que culminó con su ejecución, las desavenencias dentro del ERP que le llevaron a crear Resistencia Nacional, sus connivencias de poetas... El grupo en que ambos militaban introdujo en el debate de la izquierda de entonces el concepto de la necesidad de alianzas entre la guerrilla, las fracciones democráti-

cas del ejército y ciertos grupos del empresariado nacional. No creía el entrevistado que estuviera en el origen de la ejecución cuestiones de celos de otros dirigentes (Roque se ennovió a su regreso al país con Lil Milagro Ramírez, joven guerrillera del ERP, más tarde secuestrada, torturada y asesinada por la Guardia Nacional), ni de indisciplina (gustaba mucho de la cerveza y el ron, algo mal visto en la sobria visión de la guerrilla) ni de insubordinación (Roque, irreverente, con frecuencia sectario, se mofaba con pluma afilada de sus enemigos personales e ideológicos). En su relato autobiográfico, Sancho describía los hechos fatídicos con estas palabras:

> *«Iniciado el juicio sumario propuse que Roque pasara a declarar y defenderse para ganar tiempo y con la idea de introducir la discusión política a la Comisión Militar... Con Lil comentamos que los próximos detenidos: ella y yo. Roque está de acuerdo en defenderse pero la Comisión rechaza alegando que en un juicio sumarísimo el acusado no puede defenderse, solo escucha su sentencia... La Comisión no acepta que llegue a declarar Roque. Se procede en otra reunión a tomar la decisión fatal en pocos días... La decisión de fusilamiento propuesto por Sebastián (Rivas Mira) y Vladimir (Umaña) que son los principales promotores tiene tres votos a favor. El de Sebastián, Vladimir y finalmente el de Joaquín (Villalobos). En contra sólo un voto, el mío».*

Galeas tenía razón en que, a casi treinta años del asesinato de Dalton, descabellado suceso en palabras de Sancho, y a once del final de la guerra, ya era buena hora de hablar de todo sin pelos en la lengua, por catarsis y por rigor histórico, de llamar al pan pan, sin complacencias ideológicas ni relativismos morales. Y para ello empleaba Galeas sin duda un sarcasmo crudo, revanchista consigo mismo y con quienes le embarcaron, a él y a tantos cercanos, en la militancia guerrillera y el exceso, en una trayectoria ajena a su vocación y sus capacidades. Así lo prueba su definición del salvaje asesinato ordenado en 1983 por Cayetano Carpio, jefe de otro de los grupos guerrilleros, las Fuerzas Populares de Liberación, en Managua, de Mélida Anaya Montes, líder rival en la

misma organización: «Noventa y nueve picahielazos de izquierda salvadoreña».

Con gran interés leí la biografía de Dalton de un joven autor salvadoreño, Luis Alvarenga. Bajo el título de *El ciervo perseguido*, incluía algunas fotos magníficas del poeta, con aspecto de dandy bromista y mujeriego, autosuficiente, algo fiero, seductor, insolente, quizás vulnerable. La obra resultaba atractiva, muy apropiada para avanzar, aunque fuera a trompicones, en el personaje e ir haciéndose con una imagen aproximada del escritor. Recojo la de José Agustín Goytisolo, que, cuenta Alvarenga, a Roque resultó irritante:

«... ese poeta disparatado, medio niño burlón y medio guerrillero decimonónico de un film de Glauber Rocha, del extraordinario conversador y, al decir de las mujeres, gran hombre para la cama que es Roque Dalton».

Ernesto Cardenal nos resalta su socarronería:

«A Roque Dalton yo lo recuerdo riendo. Flaco, de un blanco pálido, huesudo, narigón como yo, y siempre riendo... Se reía en primer lugar de él mismo. Se reía de cosas ridículas de El Salvador, y siempre estaba hablando de cosas de El Salvador y es que quería muchísimo a su país... se reía de la burguesía salvadoreña... se reía de los jesuitas... y también se reía de cosas de su partido comunista».

En su autorretrato, Dalton nos ayuda: «este rostro feo, esta caricatura de espadachín sinvergüenza que pagó ayer por la tarde sus impuestos». Y hablando de su nariz deforme, en uno de sus poemas nos aclara que «no, no siempre fui tan feo». En otro texto breve, «Confesiones», habla de los grandes amores de su vida, su madre, su aya, su mujer y sus tres hijos, su padre y su hermana, una chiquita llamada Gladys y una joven de nombre Cecilia, el fútbol, el billar, la revolución y el concepto abstracto del comunismo, unos mariscos que en su país llaman conchas de burro y algunas cosas y personas más, detallando los plazos concretos que duró su amor, y acaba así:

«¿hasta dónde ellos han sido otra cosa que yo mismo?... a quién más amé en la vida fue a mí mismo. No me opongo a tal conclusión implacable, palabra de honor. Es más: pienso que todos esos amores míos pueden sentirse halagados porque quien los amó con tanta intensidad fue un gran egoísta, quizás uno de los más grandes de este siglo ecuménico».

En ese febrero de 2003, para mí tan daltoniano, cené con dos escritores españoles, Rosa Regás y Pedro Molina Temboury (que luego habrían de escribir un libro sobre su periplo centroamericano, *Volcanes dormidos*), con Eduardo Sancho, con el también antiguo comandante guerrillero Facundo Guardado, con Miguel Huezo Mixco, hombre del mundo de la cultura y antiguo guerrillero en la columna de Facundo. Acabamos a las dos, después de una sesión de una intensidad difícil de reproducir. Nuestros visitantes fueron haciendo al principio preguntas con el ánimo de recrear el tipo de vida de la guerrilla en aquella época y para ir retratando a Dalton. Pronto la conversación fue ingobernable, y entre los tres antiguos guerrilleros se creó un clima muy especial, de compañerismo, de rectificaciones mutuas pero amables, de reproches comprensivos acompañados de consejos, mil anécdotas sobre sus novias de entonces, sus locuras de militantes poco disciplinados, sus poemas y sus sueños, algunas historias sobre una botella de whisky... Los tres estaban sentados juntos, y a menudo, en momentos de tensión, se levantaban nerviosos o se cogían por el brazo al tiempo que hablaban. Los españoles (Carmen, esposa de Facundo, mi buen amigo Carlos Ruiz, compartían también mesa con nosotros) asistíamos electrizados a la conversación, sobre Dalton y su muerte, el papel de los cubanos, episodios de guerra y camaradería, las muertes de Mélida Anaya y de Carpio (que se pegó un tiro cuando su autoría en el asesinato de la primera se hizo evidente), la vida azarosa de sus familias... El momento cumbre probablemente llegó cuando Facundo, algo callado hasta entonces, confesó que no sabía cómo abordar en las memorias que redactaba incidentes que conocía bien por sus vivencias e investigaciones (tenía guardadas múltiples cintas, con testimonios y datos), una matanza de miembros del FMLN en San Vicente dirigida por un comandante guerrillero en pleno delirio polpotiano,

otra de campesinos orquestada por el ejército. Con fuerte carga emocional, todos entramos a discutir sobre responsabilidad histórica, recuperación de la verdad, reconciliación nacional y amnistía y convivencia de futuro, necesidad de apoyar y aliviar a los familiares de desaparecidos en su angustia e incertidumbre...

Invité a los pocos días a un café a Manlio Argueta y José Roberto Cea, amigos de juventud y compañeros de generación de Roque, a sus hijos Jorge, cineasta, y Juan José, periodista de quien ya he hablado (el tercero murió en la guerrilla), y a su biógrafo Luis Alvarenga. Roque se iba perfilando a mis ojos como un poeta más atormentado políticamente, menos esquemático en sus diseños de sociedad, reñido y distanciado progresivamente del régimen cubano y de sus jerarcas culturales (Miguel Huezo Mixco relata bien sus trifulcas con ellos, en su artículo Cuando salí de La Habana), vuelto a su país a la acción directa tras su decepción del socialismo real, enrolado durante una visita a Cuba de ese siniestro y extraño personaje, el líder del ERP, Rivas Mira, luego su probable asesino... Regresando tal vez trágicamente a su destino, la revolución nonata devorándose a sí misma.

El propio Juan José Dalton había publicado en el diario mexicano *Excelsior*, en mayo de 1993, una entrevista con Joaquín Villalobos en la que éste asumía su responsabilidad y reiteraba su petición de perdón a la nación, repitiendo casi en cada párrafo las palabras error y falta. A Dalton, aclaraba, se le acusó de promover la insubordinación y la deserción por algo que en perspectiva no fue sino una muestra de disidencia con una jerarquía implacable y ciega, y de ser agente de la CIA, una infamia habitual en tal tipo de purgas. Establecía la responsabilidad colectiva en la decisión de los siete nombres de la dirección de entonces del ERP, él mismo y Rivas Mira entre otros, atribuyéndola a «la inmadurez, personal, emocional, el nivel de radicalización ideológica y dogmatismo». Y añadía algo más sobre aquellos días fatídicos: Roque señaló repetidamente que se iba a cometer un error, una injusticia, se opuso al proceso.

Charlando con el historiador Carlos Cañas-Dinarte surgieron las andanzas por El Salvador del escritor chileno Roberto Bolaño en los setenta y de su probable relación entonces, encuentro quizás, con Roque Dalton. En una sinopsis en internet de Barnes and

Noble sobre Amuleto, uno de los libros de Bolaño, se da por seguro. ¿De qué podrían haber conversado en tal caso, de literatura o política, de sus vidas, de Chile, de sus tumbos errantes y sus anhelos? En aquellos días de julio de 2003 conoceríamos la noticia de la muerte del chileno, a cuya obra, de gran ambición, se auguraba ya notable proyección e influencia. ¿Nos habría de ayudar Bolaño en sus escritos y testimonios a adentrarnos en Dalton?

Bolaño hablaba a menudo de este paso por El Salvador, en 1973, camino de Chile por tierra, recorriendo en autobús toda la costa del Pacífico desde México. Volvía a su país natal «solo a hacer la revolución» y acabó presenciando la caída de Allende. Frecuentó durante su escala salvadoreña los círculos literarios de un país ya muy confrontado y donde se palpaban los gérmenes de una guerra civil que explotó abiertamente a finales de esa década. De las palabras de Bolaño no se deduce que conociera personalmente a Dalton, aunque aventura que sí a sus asesinos. Hablando de su obra *La literatura nazi en América*, decía:

> *«No solo los fachas cometieron horrores en América Latina. Ahí está el caso de aquel poeta salvadoreño que asesinaron sus camaradas, Roque Dalton. Yo conocí a varios de los que mataron a Roque Dalton. Viví en El Salvador antes de que comenzara la guerra civil, y de los diez comandantes principales cuatro eran escritores. Y a dos de ellos los conocí... Lo mataron mientras dormía. No lo despertaron nunca; él nunca supo que lo iban a matar. Discutieron durante todo el día, porque Roque Dalton se oponía al levantamiento armado y los comandantes decían que ya era hora y que había que empezar la revolución. No llegaron a ningún acuerdo. Roque Dalton se fue a dormir, los comandantes siguieron discutiendo y dijeron: hay que matarlo. Como si fuera una banda de gangsters. Y dijeron, matémosle ahora que está durmiendo, porque es poeta, para que no sufra. Palabras literales... Lo mataron básicamente, por lo de los hijos haciendo el ritual de la matanza del padre».*

No todos creen que el asesinato tuviera un rasgo último de compasión. Carlos Rico Mira, primo de Rivas Mira, en su obra En silencio tenía que ser, lo reconstruye con esta brutalidad:

«el día en que iban a ajusticiarlos, se dirigieron a la habitación donde estaba Roque y le dijeron: 'Es hora que salgas al patio a tomar el sol'. 'Sí, dicen que el sol cura el jiote', se puso a reír y salió. Por la espalda lo asesinaron, le pegaron un sólo tiro entre la nuca y el occipital. Roque se derrumbó sin decir palabra.»

Sería muy extraño que Bolaño hubiera conocido directamente a Dalton y no nos hablara de ello, cuando sí lo hace de sus supuestos asesinos. Y no quedan claras sus fuentes respecto a las condiciones y la autoría de la ejecución, pero las menciones al poeta abundan en toda su obra:

«Soñé que estaba soñando y que en los túneles de los sueños encontraba el sueño de Roque Dalton, el sueño de los valientes que murieron por una quimera de mierda» (Tres).

«... los hijos de puta que mataron a Roque Dalton mientras dormía para cerrar la discusión y porque así convenía a su revolución» (Estrella distante).

Fue así Dalton, en los vericuetos de las referencias cruzadas y la curiosidad sobrevenida, quien me llevó a Bolaño. El último Bolaño entonces publicado, un libro póstumo de poemas, La universidad desconocida, me permitió adentrarme en su extraña y elogiada creación literaria. Aparecían, entre sus primeros versos, éstos: «Me he criado al lado de puritanos revolucionarios / He sido criticado ayudado empujado por héroes / de la poesía lírica / y del balancín de la muerte». Sarcasmos y tensiones que se me antojan compartidas con Roque Dalton.

Indagando en internet sobre los nombres que nos ocupan, salta el de Horacio Castellanos Moya, gran novelista salvadoreño, prolífico, implacable, desgarrado y certero, que en una conferencia universitaria, bajo el título de Trayectoria de un contestatario, analiza a Bolaño, al escritor y al personaje, con quien había cruzado correspondencia mientras éste redactaba su hercúlea, y póstuma, *2666*. Y nos recuerda que de todo su periplo del 73 de México a Chile, tan sólo deja Bolaño referencias de su paso por El Salvador, pero sin mencionar encuentros personales con Dalton. Por

atractiva que resulte la idea, ello parece definitivamente imposible: se da por cierta la fecha de la nochebuena de 1973 para el regreso clandestino, con nombre falso y tal vez cirugía plástica, de Dalton a San Salvador, y Bolaño había pasado por allí mucho antes pues en el momento del golpe contra Allende, en septiembre, ya estaba en Santiago. Puestos a fantasear, posible habría sido un encuentro en Chile, por donde Dalton había pasado en el 73 invitado por el gobierno de la Unidad Popular.

Nos dice Castellanos de Dalton:

«...asesinado por sus propios compañeros guerrilleros, quienes lo acusaron primero de ser un infiltrado de la CIA y luego de ser un payaso de los servicios de inteligencia cubanos... Su muerte abominable a manos de sus mismos camaradas tendría que haber servido como un ejemplo para que los escritores salvadoreños nos alejáramos de la guerrilla, y de la política en general, como de la peste. Pero no fue así sino al contrario...».

Dicen que Taberna y otros lugares es la mejor obra de Dalton. Estilo peculiar, de prosa y verso afilado, culto y prolijo, erudito y natural, evocador, visceral, contundente, oscilando entre la mordacidad demoledora, zafia por veces, y el simbolismo, con sus toques de diletancia, vanguardia y revolucionarismo, brillante, sin duda hosco y duro... Y no exento de rasgos de ternura, como cuando nos cuenta sobre la mañana que conoció a su padre (ya con tres años, un día que estaba en la casa con la Pille, la mujer que lo cuidaba):

«Siento que el señor me pega una nalgada suave, me pasa una mano por el pelo, mi lindo pelo rubio de entonces que era la esperanza de mi mamá para que yo me distinguiera de por vida como un ser superior entre el conglomerado de murushos y jiludos cabellos salvadoreños; y, luego, me quita el calcetín del pie derecho, desnudándomelo entre la mano inmensa y fuerte y me lo aprieta pero sin hacerme daño, más bien siento unas cosquillas tibias que me dicen que el señor no es tan bravo como toda la gente grande que no sean mi mamá y la Pille».

En la novela que planeaba dedicar a su familia y que el último regreso a San Salvador interrumpió, *Dalton y Cía*, le dirige nuevas palabras de afecto:

«Mi padre y mi tío eran dos personas maravillosas y de magnífico fondo, excepto en todo lo referente al problema de asegurar su dinero y hacerlo crecer. En este terreno tenían la ideología de un gambler del Misissipi...».

Esto en su juventud, luego ya en la edad adulta sí que aprendieron. Y en esas páginas, Roque especula, bromea sobre su origen familiar:

«No sé por qué tengo la convicción de que uno de ellos, mi abuela o mi abuelo, tuvo algo que ver con España... Será tal vez por la azul barba cristiana de mi padre que, aún recientemente afeitada, le daba sobre el telón de fondo de su piel cerúleamente pálida el aspecto que siempre atribuí a los jesuitas de Bilbao».

Busco fotos de Dalton, y las encuentro abundantes en la página web del Museo de la Palabra y de la Imagen, magno emprendimiento de Carlos Henríquez Consalvi (el célebre «Santiago», periodista clave en la voz de los insurgentes durante la guerra, Radio Venceremos) y su mujer Georgina Hernández, por años empeñados en recuperar la historia salvadoreña, clandestina y dispersa. Aparecen allí piezas históricas esenciales, que poco a poco, trabajosamente, se van encajando, el levantamiento indígena y las masacres de 1932, el legado del poeta Salarrué, el archivo de la guerrilla, el de Roque Dalton traído desde México donde viajaron a tal efecto Santiago y Jorge Dalton. Pendiente una publicación rigurosa de todas las obras de Roque, la editora pública salvadoreña ha ordenado su poesía completa bajo el título de No pronuncies mi nombre; mi amigo Moisés Morera, que en San Salvador cumple sus primeras guardias diplomáticas, me las remite, y a ellas recurro en pos de datos, claves y referencias.

Gringo iracundo, apodo que a menudo Roque usaba en referencia a su padre, es un trabajo concienzudo, de 2009, de Roger

Atwood sobre los Dalton, en el que reconduce, matiza y rectifica, con contundencia académica, algunos lugares comunes sobre el clan, muchos de ellos divulgados insistentemente por el propio poeta. A mis ojos, sin embargo, hace más compleja y atractiva la trama familiar. Y nos abunda en esa mezcolanza vital de la que nace la creación de Dalton, entre el orgullo herido de su origen y las relaciones contradictorias, ambivalentes, con su padre, al que admira o añora o caricaturiza o reclama o reprocha según el ánimo y el momento, de quien habla frecuentemente en sus escritos (él, que apenas menciona a su familia).

Aquí va la historia, bien contrastada por Atwood. El abuelo de Winnall Dalton, en realidad inglés, había emigrado a Perú y de ahí a California y Arizona, donde perdió abundantes tierras en los tormentosos tiempos de la guerra y los tratados por los que los Estados Unidos arrebataron la mitad de su territorio a México. El padre, ya en Tucson, casó con María Jesús Vásquez, de una conocida familia mexicana. Nada que ver, por ningún lado, con los célebres hermanos bandoleros de Kansas. En su casa, de clase media, se hablaba con fluidez el inglés y el español, muestra de una doble identidad, típica de la vida de frontera de entonces, que impide pensar luego en Winnall como un gringo inadaptado en tierras centroamericanas, arribista, casi fuera de la ley. El mal rumbo de los negocios familiares le hizo emigrar, a México (aunque su implicación con las tropas de Pancho Villa parece ser una inmensa fábula), luego a trabajar con una compañía bananera en Honduras, y por fin a El Salvador, donde en un barco hacia San Francisco conoció a una joven local, de familia acaudalada, que fue su primera mujer. Asentado en El Salvador, llevó una intensa vida de propietario agrícola, innovador y exitoso, de agreste temperamento, poco hablador, jugador en ratos libres. Tras una pelea con el banquero Benjamin Bloom, al que debía dinero, uno de sus guardaespaldas le pegó varios tiros que le dejaron postrado en un hospital donde conoció, enamoró y embarazó a su enfermera, María García, madre de Roque, que le exigiría el reconocimiento de su paternidad (que no llegará hasta los 17 años), el abono del colegio de jesuitas y luego la universidad chilena donde Roque comenzó sus estudios; no en vano Atwood habla de ella como «la única persona capaz de intimidar a Winnall Dalton». Roque adul-

to y su padre se vieron con cierta frecuencia, en ocasiones con mayor cordialidad y cercanía, luego de forma más fría quizás por la progresiva implicación política del poeta. Muere en 1962, con Roque instalado en Cuba. No faltan ironías freudianas de Roque sobre las consecuencias de su filiación: «Dicen que tú ingresaste en el partido comunista por complejos, me dijo un día en México Miguelito Regalado Dueñas después de pagarme la cena y hablar del señor Marx». No es fácil saber qué pensaba Winnall de su hijo izquierdista y vital, de su fuerte personalidad y sus singulares habilidades literarias, de su cosmopolitismo, de si ello generó orgullo paterno.

Viviendo años después, por razón de mi trabajo, en Bolivia, buscaba por la feria del libro de La Paz, en cierto paseo indolente, a deshoras, textos de Dalton y Bolaño que me hablaran de su rastro y su relación. Nada hallé entre las casetas desangeladas, pero la atractiva propaganda de Plural Editores me convenció para hacerme con el recién reeditado Felipe Delgado, de Jaime Saenz, dicen que la mejor novela boliviana. Saenz gustaba del lema de navegantes inscrito al pié del monumento a Colón, en el Paseo del Prado de La Paz: «Vivir no es necesario, navegar es necesario». En su singladura, atormentada y profunda, no conoció revoluciones ni lugares remotos, pero fue de innegable intensidad: la realizó por los barrios paceños, sólo, con vecinos, amigos, compañeros ocasionales de taberna, y en ella descendió, en introspección personal implacable, a las simas del alcohol y la vida marginal, la heterodoxia, la muerte y la magia. Los escritores viajan y nos cuentan sus andanzas, con las que nos divierten, nos aterran o nos emocionan. Quisiéramos a menudo también, abusando de su indulgencia, contarles las nuestras.

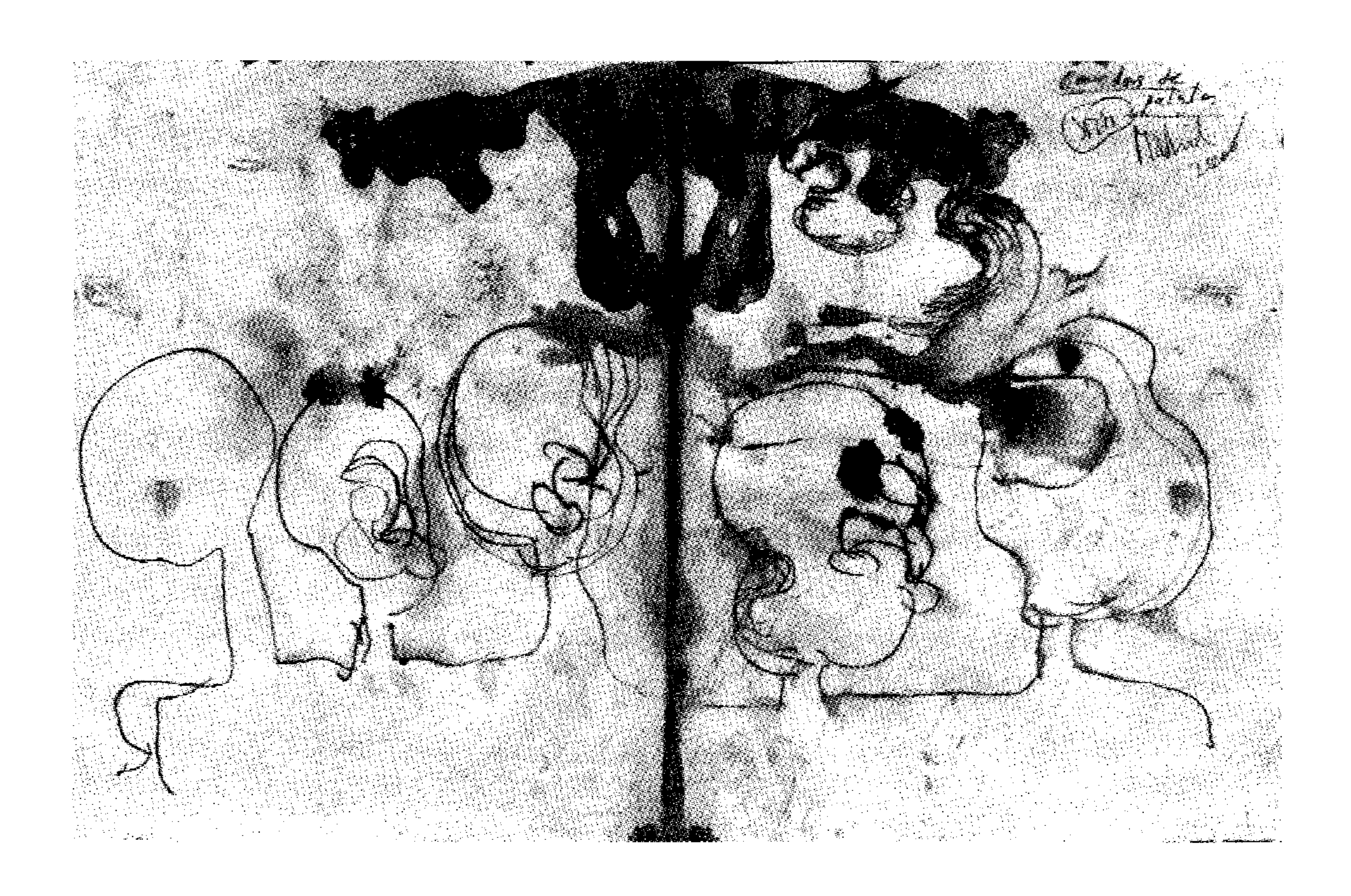
Repaso con ánimo de cierre estas notas, en el Madrid tórrido de julio de 2010. Una conclusión política me llevaría a la porfía inasequible por un mundo mejor y el trágico destino de quienes lo pretendieron en tiempos intolerantes y crueles. Y podría recordar la búsqueda afanosa, interminable, de la verdad en el caso Dalton perseguida por sus hijos: hace dos meses, Juan José publicó un artículo reclamándola «con el corazón desgarrado» en el aniversario de la ejecución de su padre, pidiendo explicaciones sobre cómo ocurrió y donde reposan sus huesos, protestando desolado

por el nombramiento de un antiguo dirigente del EPR, presunto implicado en el asesinato, como alto cargo del gobierno del FMLN, pidiendo valentía y perdón y ofreciéndolo de su parte.

Pero no renuncio a otra senda y me dejo llevar por esa poesía especial, suave o amarga, a menudo enfebrecida, de las causas perdidas, de la felicidad esquiva, de la confianza traicionada. Zambullido en mi biblioteca, entre libros y apuntes de años pasados que releo para componer estos retazos, topo con *La bodega*, un cd dedicado a la vida y la obra de Saenz, que cierra con hondas palabras suyas, «Decir adiós / y volverse adiós / es lo que cabe». Mientras, suena de fondo una triste canción de Bob Dylan, *Not dark yet*, cuyos versos evocan angustias cercanas a las de quienes nos han acompañado en estas líneas:

> *«He seguido el río hasta llegar al mar / he alcanzado el fondo de un mundo repleto de mentiras / ya no busco nada en los ojos de la gente / cargo a veces con pesos que apenas soporto / aún no es de noche pero no va a tardar».*

«¡Qué cosa más jodida es descansar en paz!», dejó dicho Roque, premonitorio y burlón ©



Lo que devuelve el reflejo en un estanque

Daniel Rodríguez Moya

La poesía centroamericana tiene motivos para la esperanza. Jorge Galán es una de sus voces más personales y en los últimos años ha sabido dar el paso necesario para romper clichés e ideas preconcebidas sobre una literatura que va más allá de los limitados contextos históricos. Todos los prejuicios que se pudieran tener ante un joven poeta salvadoreño estallan en mil pedazos cuando se leen sus poemas. Fuera de nacionalismos poéticos excluyentes, Galán hace bueno eso de ¿por qué quedarse como heredero de una tradición cuando se pueden escoger varias? Y es por ello que sus versos beben tanto de lo mejor del 27 español, de Eliot, Whitman y, en definitiva, de una poesía reflexiva pero sin estériles preocupaciones metafísicas.

Galán recurre a una metáfora mistraliana, la del estanque colmado, para titular este libro. Sólo que sus versos no nacen de un «surtidor inerte», como escribiera la poeta chilena. Todo lo contrario. Sus imágenes, realmente impactantes pero con sentido y huyendo de discursos fragmentarios, brotan de una fuente lírica vivísima.

Este libro, con el que el autor ha conseguido un accésit en el Premio Jaime Gil de Biedma 2010, está dividido en cinco partes de las que la primera lleva por título El muchacho detrás de la ventana con un primer poema, Tardes sobre el asfalto, que nos zambulle instantáneamente en el tono del libro, porque aunque se trata de una obra reposada, sin estridencias. Hay un tono continuo desde el inicio, una manera de contar a partir sobre todo de una

---

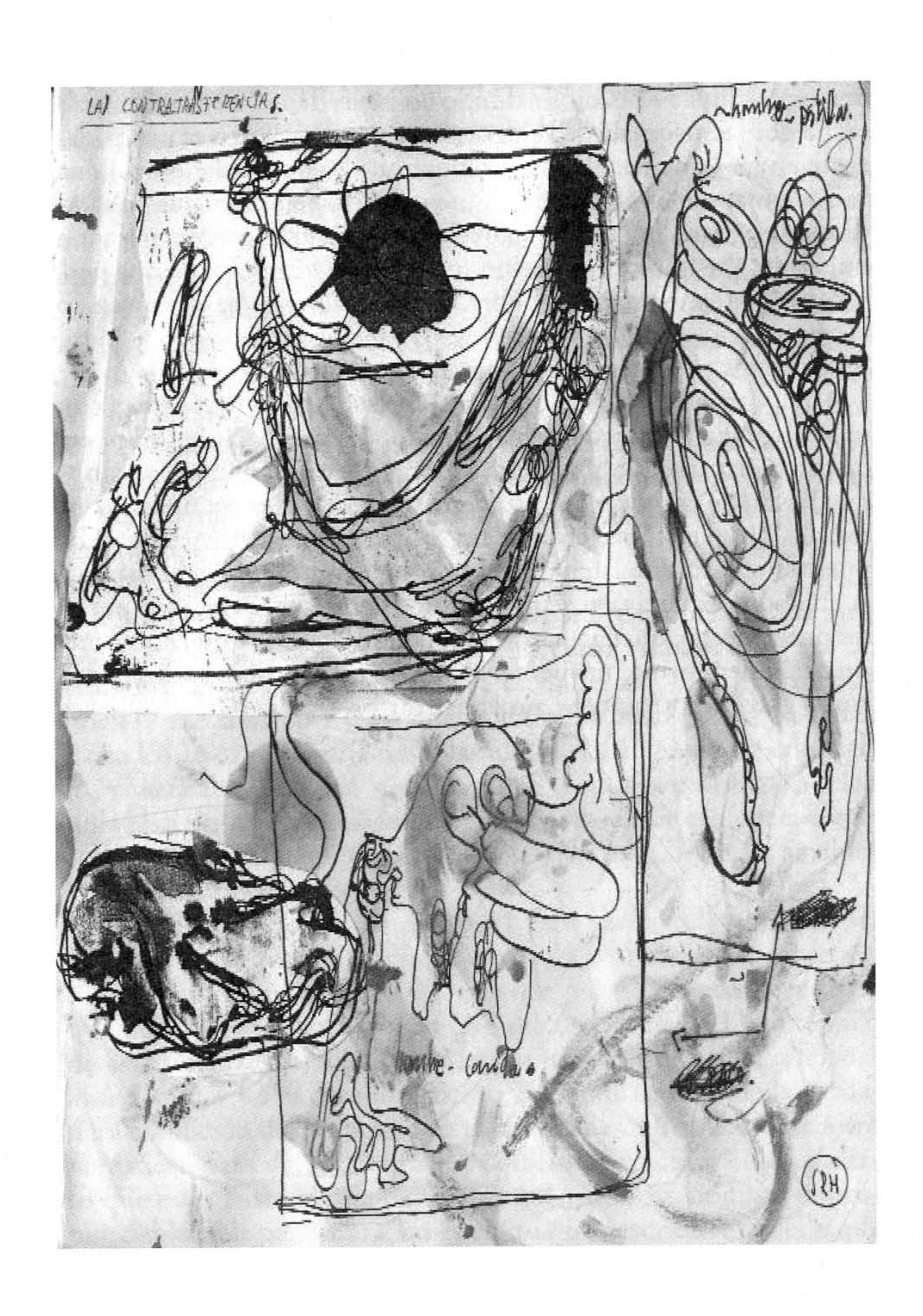
Jorge Galán: *El estanque colmado*. Colección Visor de Poesía, Madrid, 2010.

imaginería que es la que mantiene la unidad y la coherencia hasta el último verso. En este primer poema, como en todo el capítulo, es el territorio de la infancia por el que el autor transita, en un ambiente si no sonámbulo, si algo onírico. Pero no son de un sueño los elementos que se describen, como los perros aullando, los payasos y las bailarinas del circo recién llegado a la ciudad en una caravana extraña. Del mismo modo que también son muy reales los primeros recuerdos, la primera memoria a partir de la que comienza el mundo del personaje poético, del poeta. Y de esa memoria está por ejemplo el toque de queda de un país en guerra. Es curioso como para el niño que vive en este poema, así como en otros de este libro, el miedo del adulto se convierte casi en algo lúdico. Como dentro del drama de un país, El Salvador, inmerso en una guerra fratricida, el terror se transforma en un juego: «En la tarde jugábamos al fútbol o al béisbol./ Por la noche lo único que podíamos hacer era jugar al escondite, / en la penumbra, buscando en el silencio la salvación. / El cerro en esos años era un sitio de cuevas: / alguien o algo se escondía ahí. Cerca de medianoche / me levantaba y caminaba entre los cuerpos que dormían / tirados en el piso, salía hasta la sala, abría la ventana, / con sigilo, y asomaba mi único ojo con valor hacia la oscuridad...» Hay un verso en el no casualmente poema llamado «Infancia», que resume perfectamente todo esto: «Los días de la infancia, amables a su extraña manera...»

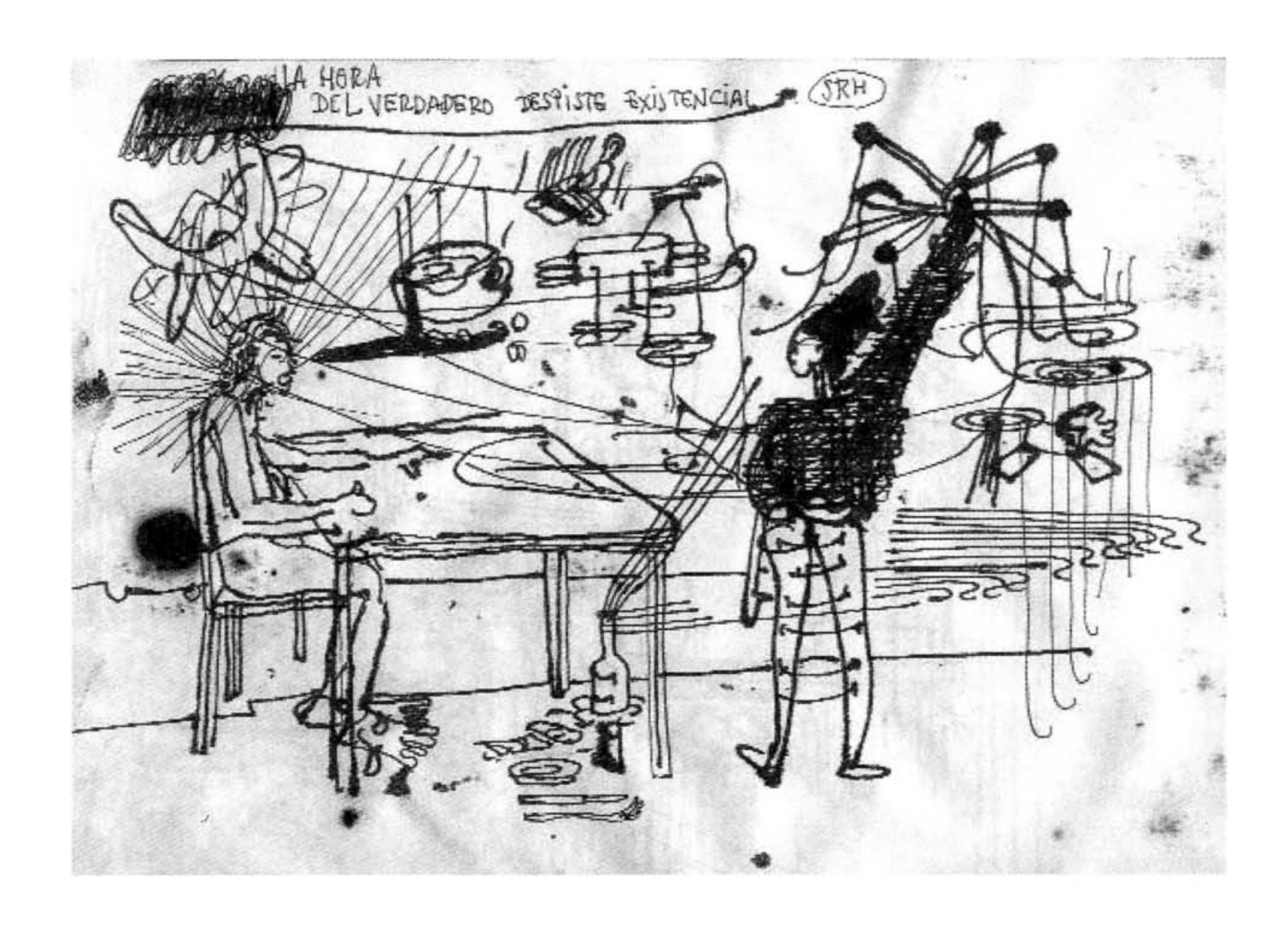
Uno de los poemas de más bella factura de todo el libro está incluido en su segunda parte y lleva por título «Breve canto sin música». No hay que dejarse engañar por algún eco nerudiano que destila, porque no es más que eso, un leve eco. Lo auténtico de este poema, más allá de esa levísima pátina de los *Veinte poemas de amor*, es el descubrimiento que en él se hace de la verdadera condición del yo poético a partir del descubrimiento del otro verdadero para darse cuenta que son la misma cosa: «No es cierto que estés triste ni que hayas pronunciado / mi nombre impronunciable en la penumbra, no es cierto / que escribiste aquello que he callado en la noche sobre el polvo». Ese nombre impronunciable, al que el poeta se resiste durante todo el poema y que sólo aflora al final, es nosotros. A pesar de que justo a continuación, en el siguiente poema, Retrato casi adolescente de tus ojos, el último

verso concluya: «Tus ojos / donde no me reflejo». Pero es que esa lucha por la búsqueda de la identidad a partir del otro es una constante en más poemas. De hecho funciona como eje del libro. Una lucha en la que también se dan juegos de espejos con sus contradicciones entre lo uno y su reflejo. «Soy un hombre pero no puedo ser ese hombre», escribe en el poema «El reflejo», que pertenece a la tercera parte del libro, *Crepusculos sin prisa,* tal vez en la que el tono se vuelve mas reflexivo e incluso trascendente, pero, lo deciamos al principio, sin caer en raras metafisicas.

Con «Invierno» Galan casi concluye su relato –que finaliza con un epilogo de un unico poema titulado «La muchacha»–. El poeta ha ido construyendo puentes a lo largo de todo el libro, caminos que llevan de la inocencia a su perdida, del yo al otro, unos puentes de los que, toma conciencia, no permiten el regreso: «Los puentes que van de la ciudad al bosque / nunca van del bosque a la ciudad porque quien se marcha no regresa...». Pero esos puentes permanecen, quedan «atrás como vestigios». Porque conviene, de cualquier forma, no perderlos de vista. No derribarlos y así, como escribió otro poeta, no construir precipicios ©


LAS CONTRATRANSFERENCIAS.

Punto de vista


LA HORA
DEL VERDADERO DESPISTE EXISTENCIAL
SRH

José Bergamín ante sí mismo

Juan Carlos Abril

La publicación por parte de la editorial Pre-Textos de la poesía completa de José Bergamín, en un tomo que reúne todos sus libros editados y que se completará en el futuro con otro que recopile sus numerosos inéditos, es una buena razón para no sólo reseñar ese volumen sino, también, para volver sobre la figura extraordinaria de este autor inexplicablemente oscurecido por el paso del tiempo. Juan Carlos Abril y Hortensia Campanella desgranan los principales rasgos de su vida y su obra.

Resulta a veces muy complicado establecer la primacía de una faceta sobre otra en escritores que son capaces de abordar varios géneros. Aunque al final acabamos eligiendo y decantándonos por un aspecto u otro, solemos ser injustos al tener que olvidar ese carácter polifacético y multidisciplinar que suele caracterizar a algunos autores o artistas, siendo la noción de «artista» aquí la que mejor encajaría, ya que sería más abarcadora e integradora. Es cierto que hay casos en que suele haber mucho desfase, por ejemplo si un autor escribió sólo un puñado de poemas y nunca se dedicó a la poesía sino de manera esporádica, mientras que cultivó la narrativa, el ensayo o el artículo con resultados sobresalientes. Pero seríamos injustos si relegáramos a un autor porque nos gusta más como prosista, desplazando, por ejemplo, su dramaturgia (y en Bergamín su faceta como autor teatral no es nada despreciable). Incluso podríamos decir aquí que esta especialización de los autores y las humanidades, que viene abocada por la posmodernidad, estaría relacionada con un empobrecimiento de perspectiva general de los lectores inversamente proporcional a la

del individuo escritor. Hay autores que no se pueden encasillar, o dicho de otro modo: las casillas que poseemos –y que nos vienen dadas– no son útiles.

Más complicado incluso sería si nos encontráramos ante alguien que ha publicado su primer libro de poemas con casi setenta años. Bergamín, sin embargo, es conocido como escritor, editor, ensayista, periodista, cronista, etc., como autor total, como un intelectual de su época respetado y ampliamente reconocido en cualquiera de sus dimensiones, dentro y fuera de las fronteras españolas: «El escritor madrileño es, en estos momentos [se refiere a 1937], uno de los intelectuales españoles más conocidos y con más prestigio en Europa».[1] Y desde muy joven también es conocido como poeta, aunque sin libro. Va dando a la imprenta poemas en distintas revistas, en homenajes –recordemos que publica una perfecta décima en el hoy mítico número homenaje de *Litoral* a Luis de Góngora–, y que es conocido por su sensibilidad poética, por su labor poética, por su continuo activismo en el mundo de la poesía, participando en las empresas literarias más importantes de su generación. Así que éste es José Bergamín, un ser poliédrico, polifacético y polivalente, un escritor con varios puntos de inflexión y cimas que en su conjunto van trazando el dibujo cierto de un autor total, difícilmente clasificable. Nos costaría demasiado esfuerzo quedarnos con uno solo de estos lados, facetas, valencias. ¿Y a ciencia cierta, se ha realizado el repertorio o el número total de libros de José Bergamín? ¿Cuántos escribió o editó? Sería harto difícil encasillar a un intelectual y escritor tan reconocido, quien con más de sesenta años y una trayectoria brillante a sus espaldas se dispone a publicar su primer poemario... ¿A qué se puede deber esto? Es evidente que escribir poesía –y publicarla– es algo mucho más serio –en el sentido de responsabilidad– de lo que se pueda pensar. Escribir poesía no tiene por qué estar relacionado con la juventud exclusivamente, ni se define por la juventud del poeta, aun-

[1] Gonzalo Penalva Candela, «Semblanza bergaminiana», en «José Bergamín, el esqueleto de la paradoja», número monográfico sobre José Bergamín de *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n. 46, Barcelona, abril-mayo, 2001, p. 18.

que en muchos casos haya sido así. Como género universal y sin edad, más que nunca, en José Bergamín la poesía expresa la conciencia del sujeto en su relación con el mundo, sus preocupaciones íntimas, su verdad interior.

Además, frente a este intelectual tan importante y decisivo en la historia de España y en la historia de la literatura española del siglo XX, podríamos plantearnos otra serie de preguntas que van más allá de cualquier consideración tópica. ¿Es justa la historia? ¿Acaban quedando los mejores en el canon? ¿Es éste –el canon– inamovible?[2] ¿Qué lugar ocupa José Bergamín en nuestro canon? ¿Por qué se le ha dejado escorado, siendo alguien tan importante? Sin duda que Bergamín fue una figura central en la España republicana, en la Guerra Civil, y en el exilio. Una figura decisiva, de las más importantes de la época. Así lo reconoce Rafael Alberti en un poema estremecedor de un libro suyo también mítico, *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940):

¡Qué terror, qué terror allá lejos!
La sangre quita el sueño,
hasta a la mar la sangre quita el sueño.
Nada puede dormir.
Nadie puede dormir.
...Y el miércoles del Havre sale un barco,
y este triste *allá lejos* se quedará más lejos.

–Yo a Chile,
yo a la URSS,
yo a Colombia,
yo a México,
yo a México con J. Bergamín.

---

[2] Paralelo al cuestionamiento del canon sobre el 27 estarían las quejas de Bergamín respecto a su denominación, ya que siempre se negó a llamar «generación del 27» a lo que él denominaba con sobrada justificación como «generación de la República». Bergamín ha sido escamoteado de esta generación, su generación, y hace falta una nueva historiografía literaria que lo sitúe donde debe estar por derecho.

¿Es que llegamos al final del fin
o que algo nuevo comienza?[3]

José Bergamín era una referencia: uno de los intelectuales, agitadores culturales y escritores más importantes. No por algo presidió la Alianza de Intelectuales Antifascistas durante la Guerra Civil, y posteriormente el famoso II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. Mucho después de aquellos agitados años, Bergamín, en el exilio, en los diferentes lugares donde estuvo, era ya un personaje histórico: sin duda que la dispersión que el exilio obligó a todos, artistas, escritores e intelectuales, fue pasando factura hasta tal punto de que se produjo no sólo una desmembración de éstos en diferentes países o zonas del mundo, con la consiguiente incomunicación que ello suponía, sino también una desconexión ulterior debido a la personal evolución de cada uno.

Pero hay algo que se nos escapa respecto a este personaje, su trayectoria y su historia, desde ser una referencia entre sus coetáneos hasta sus días finales en el País Vasco. Se diría que desconocemos algo esencial que nos impide situarlo. ¿Qué papel representa realmente José Bergamín, que rol que hoy hemos olvidado y debemos reivindicar? Parece ser que la historia le debe algo que todavía no le ha dado, aunque tampoco vamos a confiar demasiado en la historia, pues al ritmo que los acontecimientos se van sucediendo tardaremos mucho –quizá nunca– en restituirle lo que le pertenece.

De una forma u otra la reciente edición de sus poesías completas[4] viene a rellenar un hueco bibliográfico, una laguna que estaba siendo demasiado notoria en las estanterías de las librerías y los lectores. La Editorial Pre-Textos ha realizado un trabajo de pri-

[3] Ver Alberti, Rafael (1978): *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, en *Poemas del destierro y de la espera*, Selección y prólogo de José Corredor-Matheos, Madrid, Espasa-Calpe, Selecciones Austral, 2ª ed., p. 34.

[4] Bergamín, José (2008): *Poesías completas I*, Edición a cargo de Nigel Dennis, Valencia-Madrid, Pre-Textos. La segunda parte de estas poesía completas, que se encuentra en preparación, vendrá a completar todo el material disperso publicado en revistas desde su juventud, que es de extraordinario valor, más el abultado número de páginas que integran la obra inédita.

mera categoría, de la mano de Nigel Dennis, una de las voces más acreditadas en el estudio de la obra de José Bergamín. En cuanto a la edición, los materiales empleados, la tipografía, etc., podríamos afirmar sin exagerar que es uno de los libros de poesía más bellos que se han editado en nuestro país en los últimos años. Excelente. Muy recomendable. Afortunadamente con esa joya de libro se le ha rendido un homenaje a la altura del Bergamín editor. Y recordemos su labor al frente de la Editorial Séneca, en México, en el exilio, y el prestigio que gozó. Ahí aparecieron las primeras ediciones de libros que hoy se consideran importantísimas –y carísimas, en el mercado de libro usado– como *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti, o las primeras *Poesías completas* de Antonio Machado tras su muerte. Lorca, no lo olvidemos, tenía especial confianza en Bergamín, dándole varias obras para la editorial Cruz y Raya, publicando entre otros obras suya, el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* o *Bodas de sangre*. Pero la actitud de Lorca es sólo el ejemplo de lo que representaba y quién era Bergamín en la época, uno de los personajes intelectuales más importantes.

En cualquier caso, recojamos esta opinión que podría zanjar la cuestión del aislamiento final al que se vio sometido José Bergamín y el veto que se estableció en torno a él y su obra con la vuelta de la democracia en España a partir de finales de los años setenta y principios de los ochenta, el olvido incluso hasta hoy.

> Impresionaba su mirada aguda, inteligente, y su expresión lacónica y justa. Nada en él traslucía la imagen del sectario violento que llevaban años propagando las derechas. Exiliados republicanos me contaron después que en México Bergamín representó siempre la voz de la unidad y de la concordia, por encima de cualquier partidismo, que le horrorizaba dada la situación que se vivía. A mí me pareció un hombre muy sereno y con las ideas muy claras. Después, por influencias familiares, derivó hacia un final más bien ofuscado, conllevándose en el País Vasco, adonde se trasladó a vivir con su hija, con el separatismo terrorista, y escribiendo en sus publicaciones, porque él nada tenía que ver con Herri Batasuna, por muy antifascista que fuese. Su entierro fue un acto equívoco y confuso.
>
> Este país se portó mal con Bergamín. Hubiera merecido otras atenciones, otros concursos, pero no los tuvo. Aunque atacara al Rey y lo atacó, ¿qué democracia pacata es la que no sabe soportar con buena cara las disi-

dencias? Hizo al final de su vida un poco el papel del Sartre anciano vendiendo un periódico maoísta por las calles de París, donde nadie arremetió contra él. Pero a Sartre lo protegían la policía y su dinero, e incluso De Gaulle, para quien el escritor era también «La France»; a Bergamín no lo protegía nadie y nadie consideraba que fuera «también» España.[5]

Bergamín no soportó las componendas que los partidos pertrecharon en la Transición, denunciando siempre la llegada de la monarquía a España, el abandono de la lucha por la causa republicana y de todo lo que ello significaba para la restauración de una auténtica democracia en nuestro país. De ahí su honestidad consigo mismo, la de alguien que vivió momentos extremos en la vida política y cultural de España y Europa, y que no iba a doblegarse por un pacto de Estado con las derechas, los liberales o la socialdemocracia. Así lo hizo hasta el final de sus días, con una lucidez que no deja de producir vértigo. Recordemos este soneto suyo divertido que es más que una declaración de intenciones:

A la manera de Miguel de Cervantes

¡Válgame, el Opus Dei! que es una gran cosa
sacarse de la manga, en un instante,
un Rey, del que dijérase un mangante
por esa procedencia sospechosa.

¿Sospechosa, decías? No. Portentosa
institución real sin restaurante.
Por la gracia de Dios legitimante
al toque de su mano milagrosa.

Dios y el Rey, tan glorioso movimiento
paralizan en su estancamiento
que es realísima gana de sí mismo.

¡Sublime institución! ¡Oh maravilla!
que le ha venido como de perilla

[5] Ver García-Posada, Miguel (2001): *Cuando el aire no es nuestro. Memorias II*, Barcelona, Península, p. 128.

a los alabarderos del franquismo.

(p. 49)[6]

A pesar de que Bergamín conjugaba dos dominios teóricamente antagónicos, el cristianismo y el comunismo, no dudaba en criticar a los sectores más conservadores de la Iglesia y a todo lo que representaba, pues sabía el papel que ésta había jugada en la historia, al lado siempre del poder, la corrupción y los facinerosos. Pero al margen de sus sonetos, y sus composiciones de circunstancias, hay que subrayar el valor de la poesía de Bergamín aquí y ahora, entresacarla del resto de su producción literaria y ponerla de relieve.

Como es bien sabido, a partir de los años sesenta comienza a publicar libros de poesía, siendo éste el género en el que se centrará principalmente, aunque no descuidará otros. Su vida girará en torno a la poesía. Sin duda alguna que antes también lo había sido, pues una pasión poética no puede hacerse sino que se nace con ella y se va desarrollando con el tiempo, se publique o no. Pero será a partir de los años sesenta, como decimos, con el progresivo aislamiento social al que se ve sometido por su actitud ideológica, cuando encontrará refugio en la palabra poética. De ahí que hayamos hecho hincapié en su vida, en su trayectoria y en la intransigencia de esos últimos años: es inseparable vida y literatura en cualquier autor, pero más en Bergamín. Y no nos sorprendamos: nada tienen que ver sus artículos incendiarios con la poesía delicada que hace de la palabra un diálogo interior.

Tu pensamiento esconde
íntima voz lejana
que tiembla en la cadencia
sutil de las palabras.

Que temerosamente,
como un hilo de agua,
huye del manadero
palpitante del alma.

---

[6] Todas las referencias a partir de ahora seguirán la reciente edición de Nigel Dennis citada.

Huye de lo que busca;
d lo que encuentra, escapa;
y se ovilla en un eco
que las sombras devanan.
(p. 69)

Los libros de poesía de Bergamín no responden, como no podía ser de otra manera, a un autor que va meditando un libro durante una etapa de su vida y se dedica a unas cuantas líneas argumentales. Sus libros de poesía son un manantial, y ésta se presenta a borbotones. Bergamín es un poeta a lo ancho, en sentido horizontal. Pero dejemos que Nigel Dennis nos aclare la cronología de la obra y el carácter que ésta presenta:

> ...la cronología interna de la obra poética de Bergamín no está siempre muy clara. Algunos de sus libros, como *La claridad desierta* y la mayor parte de *Canto rodado*, se redactaron casi simultáneamente [...] otros, como *Duendecitos y coplas* y *Rimas*, se traslapan cronológicamente. Sólo *Velado desvelo*, *Apartada orilla* y *Esperando la mano de nieve* fueron escritos (y publicados) sucesivamente, formando una especie de secuencia cronológica coherente si no un todo indivisible.[7]

Por tanto hablamos de un poeta que tampoco encaja al cien por cien con los estereotipos del poeta del siglo XX, y más estaría a tono con autores de otras épocas. Un poeta, si cabe, que podría denominarse como moderno, pero en su sentido antiguo. Por eso estas poesías completas que aquí nos ocupan están editadas a la manera antigua, colocando los poemas unos detrás de otros, todos seguidos. El índice de primeros versos es mucho más importante que el índice de títulos, ya que en la mayoría de los casos los poemas están escritos sin título. Los poemas se presentan en riadas, en tiras estróficamente perfectas y pulidamente medidas, siendo cada una un fragmento autónomo, articulados por el tono o a veces por el tema. Por eso también el cultivo del romance será la gran baza estrófica que le acompañará, aunque no la única, durante toda su larga e intensa trayectoria, pues parafraseando a Juan Ramón Jiménez, su maestro (aunque inevitablemente con él el de

[7] Nigel Dennis, *op. cit.*, p. XXI.

Moguer también se peleó), el romance es el río de la lengua castellana, río en el que pueden circular caudales poéticos como éste. El romance presenta una estructura idónea para el sentir poético de Bergamín. La fuerza se va canalizando en tiradas, en riadas. Y cuando esta poesía no nace del romance suele presentarse arromanzada, lo cual podría convertirse en una característica fija en el conjunto de todas sus composiciones. El romance, por tanto, en sus diferentes versiones o variantes para encauzar una corriente que sería difícil de definir o atemperar, pero que es constante y serena, al modo garcilasiano de «tempestad serena».

Si la sombra no fuese más que sombra
y el eco sólo eco
no sería la llama luminosa
ni sonoro el silencio.

No tendría la voz por la palabra
corporeidad de tiempo;
ni la luz por su clara transparencia
lejanía de sueño.
(p. 520)

Hay una fuerza que va más allá de todo y que nos empuja a seguir viviendo, a seguir creando y a seguir resistiendo. Así comienza *Esperando la mano de nieve*, publicado en 1982, negándose a aceptar –aunque ya lo tiene bastante asumido– que le queda muy poco por vivir. La certeza de que la palabra es material, «corpórea», le asegura cierta estabilidad, y es la poesía el canal que utiliza, por donde se trasvasan sus esperanzas más íntimas.

Sea como sea, y al margen de cuestiones retóricas en las que no queremos –ni podemos– abundar, aunque éstas no dejen de presentar rasgos explicativos globales de la poesía bergaminiana (recordemos que la forma va ligada indisolublemente al contenido ya que más que desarrollarse aisladas se presentan unidas en una *estructura*, en sentido bajtiniano), y particularmente en el contexto de ese magma poético vital que él representa; sea como sea, decimos, en las casi novecientas páginas de poemas, hay muchas composiciones que nos llaman la atención y resultaría

difícil quedarse con alguna. Pero vamos a tener que ir eligiendo unas cuantas para ir ilustrando diferentes aspectos de esta vasta obra, de amplio alcance, aunque el estudio y comentario textual podría dar al menos para tres o cuatro tesis doctorales. Este poema, porque va titulado y por el significado del título, podría desgranarnos unas cuantas ideas claves:

ARTE POÉTICA

No dejes de escuchar el canto oscuro
que es cadencioso eco
de la palabra, dilatada sombra
que cobija el silencio.

Porque el «decir de amor» de la poesía,
antes de «trasmutar el pensamiento
en sueño», es una música que lleva
otra música dentro.

Toda forma es la forma de otra forma
que escapa de sí misma para serlo
y acompasa su paso con el paso
huidero del tiempo.

Por eso el corazón, con el latido
de la sangre, a tu verso
le da el ritmo sonoro y luminoso
de su estremecimiento.

(p. 402)

Son muchas las poéticas de Bergamín, desperdigadas en cientos de páginas de manera implícita, pero ninguna explícita como ésta, escrita a comienzos de los años setenta, es decir, en pleno cénit o «madurez» de su febril etapa poética. Es muy significativo este poema, por todo lo que encierra y aclara de la reflexión poética bergaminiana. El aliento que lo impulsa es de índole humanista, y el hombre se encuentra en el centro de todas sus reflexiones. Como buen marxista, de formación filosófica humanista, Berga-

mín coloca sus preocupaciones al lado de lo humano. Por un lado, una proyección espiritual le impulsa a superarse interiormente, de manera íntima, pero por otro, la solidaridad será el lazo que laza hacia sus inquietudes sociales.

No podemos dejar de recalcar que el componente idealista de la poesía bergaminiana es muy alto. Ya la crítica se ha ocupado de este aspecto sobradamente. Como no podía ser menos, en un poeta con raigambre espiritualista, tan anclado en la tradición (y la tradición de la poesía española es idealista salvo rarísimas excepciones), la búsqueda de lo inasible, de lo misterioso, sólo puede ir de la mano de la especulación. Y «especular» viene de *speculum*, espejo en latín, como bien se sabe. Quien se mira en un espejo sólo ve el reflejo de uno mismo (si no es un vampiro). Bergamín, a través de sus continuas elucubraciones poéticas –que poseen un alto grado de dialéctica paradójica, como no podía ser menos en un pensamiento que aspira a solucionar problemáticas– sólo pretende dialogar consigo mismo, entablar un diálogo que lo salve de la soledad a la que se ve abocado, el aislamiento social en el que ha entrado, como hemos dicho, por sus posición ideológico-política irreductible. Y sí, claro, también nosotros lo que aquí intentamos hacer cuando hablamos de José Bergamín –sirva no como justificación sino como explicación– no puede ser otra cosa que especular, someter las inestables ideas a un continuo juego de espejos, ponerlas y contraponerlas. Curiosa paradoja el que una palabra que expresa el dinamismo interior (la consciencia, el complejo mundo de la abstracción) tenga su origen en algo que no es sino la pura reproducción pasiva de aquello que la luz transporta.[8] Pero no olvidemos que cuando se trata de poesía, cualquier experiencia de este tipo que podríamos calificar como metafísica, se vuelve metapoética, ya que con las palabras se invierte la relación. La poesía posee un componente material fundamental, y hay que tener en cuenta que en el poema que acabamos de reproducir las referencias sensibles son la nota dominante, las que marcan la pauta de lectura. A partir de una lectura sensualista podríamos

[8] Ver Lledó, Emilio (2001): *En el origen de la corporeidad*, Colección Espada de luz, Instituto Alhambra, Granada, 2001, luego reproducido en Lledó, Emilio (2005): *Elogio de la infelicidad*, Valladolid, Cuatro editores, 5ª ed., 2006.

encontrar la dialéctica idealismo/materialismo, básica, y que es la matriz de muchas de las derivaciones que se hallan en esta poesía. No se trata de una lectura corporal de su poesía sino de las relaciones que aparecen a través de las correspondencias entre lo ideal y lo material, lo que pertenece a la abstracción o especulación y lo que atañe a la empiria o experiencia. La poesía de José Bergamín es así sencilla y cercana, humana, sin dejar de aspirar a la complejidad más absoluta y distante, sobrehumana. Respecto al sensualismo –vuelta de hoja y de tuerca del humanismo ya citado– habría que recordar lo que dice Jorge Sanz Barajas:

> No es difícil leer a Bergamín si se parte de esta premisa: otros ojos. Más bien diría: hay que aprender a leer –no sólo a Bergamín sino a muchos otros– con el cuerpo entero, leer con los oídos, la boca, el pulso, el sistema nervioso, la razón con la que bailan nuestros pies. A Bergamín le pasa que exige la máxima concentración en uno mismo y nada más, por eso me acomodo, porque hay que prestarle toda la atención [...][9]

Si leyéramos el «Arte poética» que hemos reproducido a través de las coordenadas que atañen a los sentidos, hallaríamos la profundidad y autenticidad de un sentimiento humano, de una aspiración y de una proyección que alcanza en todo punto a la configuración racionalista del hombre. Porque la poesía es sentimiento transmutado en palabras, canalización a través de las palabras de los sentimientos, y no otra cosa, no una recreación sin sentido de las formas sino una forma que posee el sedimento de su contenido. El verso «Toda forma es la forma de otra forma / que escapa de sí misma» no puede ser más cierto, en este caso, si nos atenemos a lo incognoscible de la realidad y a nuestra estupefacción ante sus paradojas. No nos encontramos ante un poeta que alardee de una palabra poética extraña, vanguardista o rompedora porque él precisamente vio de cerca las vanguardias históricas y las trató de tú a tú en sus libros juveniles o de primera madurez. El caudal sereno y rebosante, de su poesía, y que comienza a sur-

---

[9] Jorge Sanz Barajas, «Como quien oye llover. El pensamiento musical de José Bergamín», en «José Bergamín, el esqueleto de la paradoja», número monográfico sobre José Bergamín de *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n. 46, Barcelona, abril-mayo, 2001, pp. 47-48.

gir a partir de los años sesenta, tiene una inquietud más humana, más en relación con su propia experiencia biográfica y vital. No es una experiencia literaria. Si la escritura es donde el escritor se vacía, en Bergamín esta frase no puede ser más cierta. Y el final de este poema sólo puede resolverse con el «estremecimiento», derivado del «corazón», del «latido de la sangre», y de la lectura que de todo lo humano hace el «verso» que da «ritmo sonoro y luminoso» para sobrecogernos. Lo humano trascendido, como se ha dicho muchas veces de la poesía de Bergamín, pero no una trascendencia ingenua o metafísica pacata, sino un buscar en la identidad del ser, en lo que nos atenaza como seres humanos, en las arenas movedizas.

Sin duda que, en este sentido, la mayor preocupación del hombre es la muerte, su propia desaparición. Asumida sin tragedias, todo se reduce a una espera. El poeta como todos los hombres conoce su destino, un destino que nos acompaña en silencio. Es, por tanto, una espera que hay que rellenar a veces de manera filosófica, otras de manera más lúdica, pero en cualquier caso la espera de un sujeto –el que encarna Bergamín– que no se resigna a vivir o disfrutar sin intervenir en la realidad. Esta poesía es una viva muestra. Leamos por ejemplo cómo van asediando estas preocupaciones sobre la muerte al poeta en un libro capital en su trayectoria como es *Hora última*, publicado póstumamente en 1984:

Si le temes a la muerte
no es porque temes a Dios
ni al Diablo: lo que temes
es muchísimo peor;
temes no encontrar en ella
a ninguno de los dos.

(p. 815)

Más conciencia sobre nuestro propio vacío tras la muerte no puede haber, pero estas palabras, viniendo de quien vienen (de un creyente), cobran más valor, ya que son las que escribe alguien desahuciado de la vida de los hombres durante el último tercio de su vida, que cada vez ha estado más arrinconado, y que poco a poco ha ido eliminando cualquier signo de trascendencia sobre-

humana a la vida, apegado con amargura a la realidad triste que le ha tocado vivir. En *Velado desvelo*, publicado en 1978 y escrito en el trayecto final de su vida, se puede leer en su composición inicial, que da título al libro:

Se han perdido en la noche de tu alma
las sombras y los ecos
del fuego llameante de una voz
que se apagó en el tiempo.

Se han perdido en tu noche solitaria
olvidos y recuerdos
como la muchedumbre de los astros
que se pierde en el cielo.

Y en tu vacío corazón oscuro
se pierde el pensamiento
para darle a tu sueño pesaroso
su velado desvelo.

(p. 459)

No se puede ser más explícito a la hora de exponer, el poeta, su predisposición anímica. Alguien que había estado en el centro de la vida intelectual y cultural de España y que andando el tiempo acabó, viejo y cansado, olvidado de todos y de todo. Viejo y cansado, pero con la poesía como arma para sobrevivir frente a las iniquidades de la vida. El poeta posee ya pocas certezas excepto su propia intuición por la poesía, la llama que lo alimenta y lo mantiene en vigilia mientras el mundo a su alrededor duerme. Duerme o se hace el dormido, lo cual es lo mismo para lo que queremos significar. Se derrumba.

En fin, podríamos hacer nuestra una célebre frase de Cervantes, tan admirado por Bergamín: «Puesto ya el pie en el estribo / con las ansias de la muerte, / gran señor, ésta te escribo [...] el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir», para aplicársela a nuestro escritor. Y desde luego pocos testimonios o citas podrían acoplarse mejor al itinerario literario y vital ejemplar

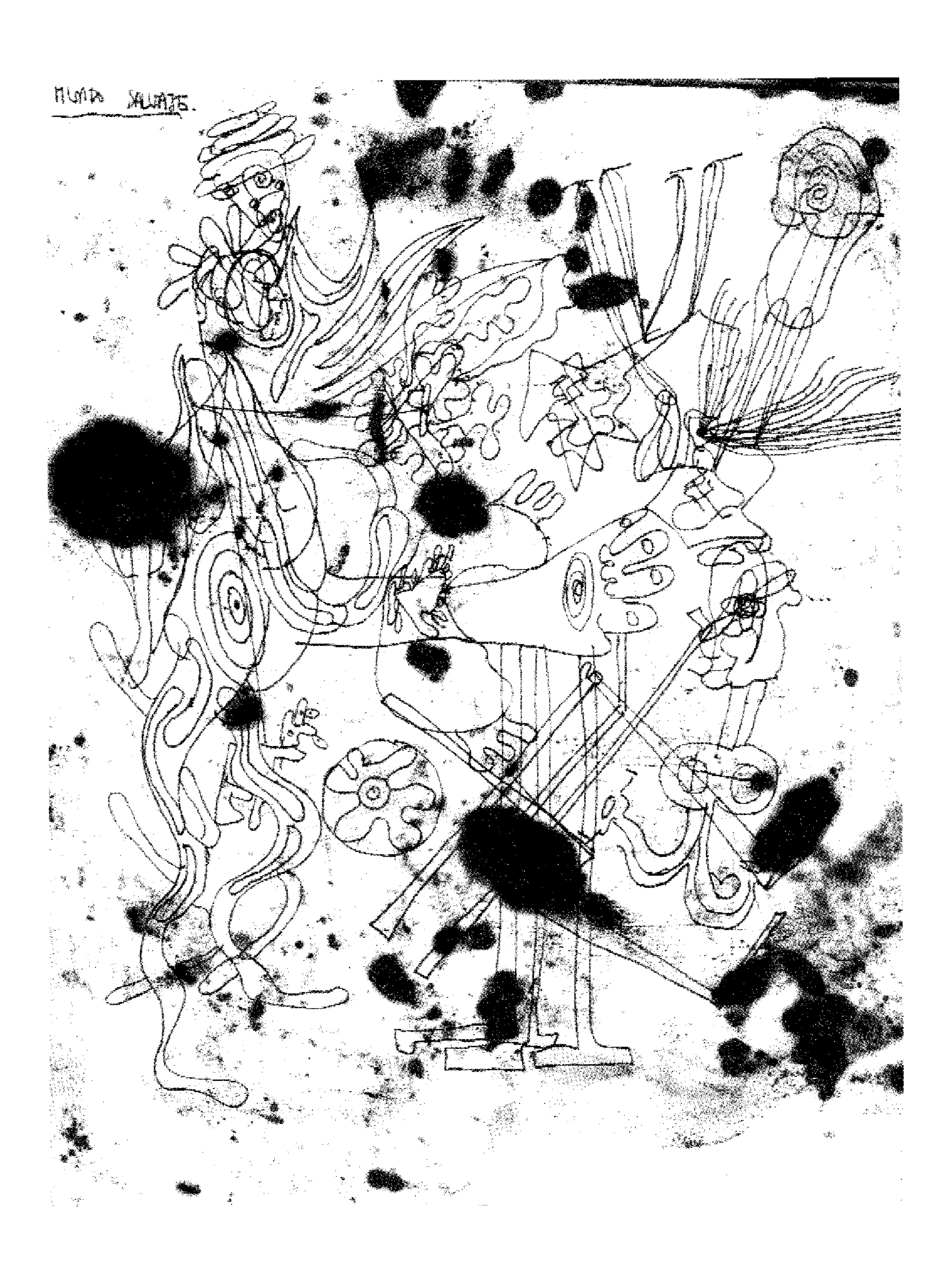
de José Bergamín, quien no cejó hasta el último minuto de buscar su propia luz, la que habría que acompañarle hasta el último momento. Su luz, que era su poesía, tan buscada. *Hora última* parece que ha sido escrito desde el otro mundo, y no es una adulación sino una impresión. Los poemas van descubriéndonos una realidad antes no vista.

El amanecer es triste
porque es el amanecer:
día que quiere nacer
y noche que le resiste.

Agonía que persiste
en serlo, para saber
en lo que serlo consiste.
Triste, triste, triste, triste.

(p. 801)

Magnífico remate de copla (otra de sus estrofas favoritas) para un final –el biográfico– que nuestro autor no se merecía, desde luego, aunque también es verdad que lo que en ningún momento se mereció fue una España que cerró los ojos a la historia, a su propia historia y le dio la espalda a sus protagonistas, a los que lucharon por la democracia y la libertad y se dejaron la piel. Ante la necedad de la historia, el viejo Bergamín se encerró más en sí mismo y se volvió más necio aún. José Bergamín fue un utópico honesto, hombre de acción, que tuvo que torear muchas veces las embestidas traidoras de la historia. Y así, frente al espejo, frente a su propia vida trazada a través de la honestidad y la lucha, frente a esos reveses que tuvo que capear airosamente, al final de sus días se encontró muy triste y muy solo, pero con una esperanza última: que le sobreviviera su poesía, la cual no le había abandonado en ningún momento. Desde luego que ese objetivo lo consiguió y hoy podemos leerle con plenitud vital, con asombro y con admiración por lo que es capaz de trasladarnos, por lo que es capaz de conmovernos


MUNDO SALVAJE.

José Bergamín, las paradojas de un peregrino

Hortensia Campanella

Ya a los catorce años José Bergamín tenía claro su destino de escritor. A esa edad, solía contar, sintió la atracción de la escritura, pero también la fiebre ácrata por la política. ¿Cómo alguien tan obsesionado por la reflexión y por la expresión poética, alguien que sentía el pulso de la palabra –como decía María Zambrano, «la palabra que emana inagotable, que se destila como de una herida»– pudo quedar tan completamente atrapado por la política, hasta el momento mismo de su muerte? La respuesta está en la historia de España durante el siglo XX y en la peculiar manera de mirarse en ese espejo que tuvo el escritor. Este jovencito de clase alta, destinado a las leyes y a la cultura por formación y por inclinación, tenía cerca, en la figura del padre, un hombre de la Restauración, las claves de la vida política. Ya en la vejez, cuando lo conocí, gustaba de afirmar que si bien su padre era monárquico en su quehacer público, como ministro de la Gobernación, como consejero de la Reina, él creía que había sido republicano de corazón. Como abogado, había defendido a muchos republicanos y el joven José, que le acompañaba a las cárceles como pasante, oyéndolos hablar, sintió un impulso ideológico que se convirtió en compromiso. Este lo llevó a la conspiración durante la dictadura de Primo de Rivera, al activismo durante la II República, a la entrega total en la Guerra Civil, y a una militancia fuera del tiempo y las circunstancias desde el exilio hasta el regreso, mientras afrontaba cualquier sacrificio, incluso el silencio sobre sus artículos y opiniones en plena democracia.

Toda la vida de Bergamín fue un devenir perfectamente acorde con sus definiciones paradójicas. «Yo me equivoco; toda mi vida es una equivocación, pero no me arrepiento de nada», me dijo menos

de un año antes de morir, como balance vital.[1] Una y otra vez disfrutaba de la contradicción, como había dicho mucho tiempo antes: al igual que Mefistófeles «yo soy aquel que negándolo todo, todo lo afirma». Y coherentemente, había subtitulado «Cruz y Raya»: *Revista de afirmación y negación*. La misma María Zambrano, muy cercana a su trayectoria, lo describió como alguien a quien «nada le queda sin percibir, y así, la burla le es inevitable, pues que ve a un mismo tiempo los dos –por lo menos los dos– rostros de la pretendida realidad. Ve la realidad y su pretensión, su falacia. Ve la realidad y la irrealidad que la devora; el hueco tras la máscara sin que la máscara desaparezca ni se haga irreconocible»[2].

De conspirador en diciembre de 1930, cuando pudo escapar vestido con la sotana de un cura que lo protegió, a Director General con Largo Caballero, «aquel maravilloso albañil madrileño», según el escritor. Y él, que desde antes de los 20 años participaba en las tertulias literarias, fundador con Gómez de la Serna de la del café Pombo, frecuentador de la de Benavente y Valle Inclán en el Gato Negro, de la de Alfonso Reyes en el Hotel Palace, me dice: «Azaña me conocía desde niño, pero como no me llevo bien con los intelectuales no me fui con él, y además, ¡era el Ministro de la Guerra!» Aunque sobre su admiración y cariño por Azaña no caben dudas, he ahí un ejemplo de la línea sesgada que adoptaba su mirada ante la realidad, siempre dudando y siempre comprometido. Tal como reza uno de sus aforismos de *La cabeza a pájaros*: «El péndulo no está nunca dudoso: está siempre dudando. Dudando con fe: con exactitud, con seguridad». José Esteban ha contado en un prólogo de 1981[3] una escena en la que un amigo le dice al escritor: «Si Azaña no fuera Azaña sería su mejor colaborador en Cruz y Raya», y Bergamín le contesta, «No, sería su mejor director». Así, una y otra vez dio pruebas de la coherencia

[1] Todas las declaraciones de José Bergamín fueron hechas a la autora entre 1979 y 1983.

[2] Prólogo a *José Bergamín. Poesías casi completas*. Alianza Editorial, Madrid, 1980, p. 8.

[3] José Bergamín, *El cohete y la estrella y La cabeza a pájaros*. Edición de José Esteban. Cátedra, Madrid, 1981.

de su pensamiento literario proyectado, sin embargo, sobre un accionar político e intelectual que muchos no han comprendido e incluso han enjuiciado. Antonio Muñoz Molina, en su novela *La noche de los tiempos* (2009), crea un personaje Bergamín como un comisario político frío y despiadado, capaz de decir: «O somos pueblo o no somos nada, residuos de especies destinadas a perecer» para explicar de manera maniquea los excesos del lado republicano.

Sin duda, a pesar de sentirse en el compromiso de ser un hombre de acción, fue su intelecto lo que lo colocó en la historia de España. Ya en *El cohete y la estrella,* cuyo subtítulo es *Afirmaciones y dudas aforísticas, lanzadas por elevación, y* tan temprano como en 1923, decía: «Sé apasionado hasta la inteligencia», y se puede afirmar que él mismo lo consiguió, tan apasionado, tan inteligente, tan dual.

Como tantos españoles, intelectuales o no, él consideraba que había tenido dos vidas: hasta la guerra civil y después. Ese atroz corte fue una herida abierta en su conciencia y en su memoria. Hasta 1936 ya había desarrollado buena parte de su obra aforística (original, y desconcertante para muchos), también una importante labor crítica cimentada en su cultura literaria, extensa y variada, a la par que ensayos ya reunidos en libro; sin mencionar la obra poética, como sus célebres sonetos. Por si eso fuera poco, su impulso agitador lo llevó a una importante labor de editor, colaborando, además, en las revistas importantes y fundando otras que resultaron claves para la difusión de la obra de autores extranjeros y españoles y para la presentación de jóvenes poco conocidos, sin que la generosidad de Bergamín tuviera en cuenta origen o circunstancias, como lo demuestra la publicación de *Abril*, de Luis Rosales, o del auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, de Miguel Hernández.

Si bien es cierto que durante el exilio escribió numerosos artículos y las principales obras de teatro de su producción, ese transcurrir de la España peregrina, como acertadamente bautizó a un hecho histórico y cultural tan dramático, fue un camino de persistencia, sacando fuerzas de aquel crisol literario y político, y fue también la proyección de una influencia casi involuntaria sobre

generaciones ansiosas de conocer a las figuras de aquella República Española, vencida pero no borrada. Así, América Latina, desde México hasta Argentina, desde Cuba y Venezuela hasta Uruguay, se nutrió de pasión y sabiduría española. Y aquellos que habían llorado junto a la radio la traición a la República, pudieron ser discípulos de los protagonistas, y luego entregar a su vez a sus alumnos, que éramos nosotros, la generación siguiente, el testigo de una cultura que languidecía en el solar materno pero florecía y se reproducía en esos países, lejanos en quilómetros, pero palpitantes de interés. Este es un ejemplo para quienes en los últimos tiempos cultivan la amnesia: no hay elección posible, la memoria se nutre de amor y de admiración, de gratitud y de respeto. Así, mis profesores nos introdujeron en aquella cultura literaria y política de un modo natural y persuasivo, mediante el sentimiento, la lucidez y el conocimiento.

El exilio primero de Bergamín en México fue un período todavía lleno de pasión creadora, de ganas de luchar, tanto en su obra más personal (publica el tercer tomo de *Disparadero español*, y otros libros, como *Detrás de la cruz, El pozo de las angustias, El pasajero. Peregrino español en América*), como en su tarea como editor en Séneca, o dirigiendo la revista «España Peregrina». La muerte de su mujer en 1943, una grave enfermedad de su hija y el final de la guerra mundial sin que se avizorara el retorno de la democracia republicana que él tanto anhelaba, fueron golpes decisivos para ahondar el escepticismo y la soledad de este hombre que recién llegaba a los 50 años. El traslado a Venezuela, junto a su hermano arquitecto que vivía allí, no fue una decisión estimulante. Y recién cuando descubrió el ambiente más propicio de Uruguay, pudo reafirmar uno de sus lemas favoritos, el verso de D'Annunzio: «*Io nacquo ogni mattina*».

Ese renacer diario fue la fuerza que iluminó el período de su primera residencia en Uruguay (1947-1954) en el que ejerció una gran influencia, especialmente en las generaciones más jóvenes, y, sobre todo, se sintió feliz por primera vez en años. Casi tres décadas después me dijo: «por la manera como el país me adoptó, por el contacto con esa vida cultural en efervescencia, no europea, sino tan universal, me siento completamente uruguayo. Para mí era volver a una España ideada, a una España que no ha

existido nunca, por eso Uruguay es la nostalgia mayor que tengo». La plena constatación de esos sentimientos la tuvo en 1963, cuando luego de muchos años de esa primera estadía en Montevideo, luego de haber vivido un período complicado en España, debió asilarse en la embajada uruguaya y retornar brevemente al país sudamericano: «la emoción que sentí al llegar era exactamente la misma emoción que había sentido al volver a España por primera vez después de veinte años. Entonces me di cuenta de que lo que importa no es que vuelvas a la patria, sino que tú vuelves al lugar donde has tenido una vida sentimental y emocional plena».

Indudablemente se estableció una relación especial entre el maestro que llegaba a dar clases a la Universidad con el expreso compromiso de no ejercer de «verdadero» profesor, fiel a su doctrina de «defensa del analfabetismo», y los jóvenes escritores, muchos de los cuales apenas pasaban los veinte años, pero que ya se sentían pertenecientes a una generación literaria. Formaban parte de la que luego sería llamada «generación del 45» o «generación de Marcha» o «generación crítica»: Ángel Rama, Ida Vitale, Amanda Berenguer, José Pedro Díaz, Guido Castillo, Carlos Maggi, Manuel Flores Mora y varios más. Esa relación partía de una paradoja inicial que seguramente a él le entusiasmaba: la tradición cultural uruguaya se cimentaba en la defensa a ultranza de la escuela como instrumento de integración y avance social, sus intelectuales eran mayoritariamente agnósticos y socialistas, y el país había desterrado la fiesta de los toros varias décadas antes de la llegada de este comunista católico amante de la tauromaquia. Pero enseguida se estableció una vinculación de amistad y admiración que se fortaleció alrededor de mesas de café o tertulias en las casas de estos jóvenes, donde Bergamín les abría horizontes literarios que luego se verían reflejados en buena parte de la obra de muchos de ellos. No es de extrañar esa influencia. Bergamín fue un hombre plenamente ganado por la literatura; su conocimiento de autores y obras iba más allá de la erudición, era una vivencia renovada en la cita y en la referencia hacia otras obras y autores. Clásicos, maestros o contemporáneos son compañeros de pensamiento y sensibilidad, tal como vemos en textos todavía juveniles como «El disparate en la literatura española» o en ensa-

yos de gran ambición a pesar de su carácter fragmentario, como «Beltenebros o de la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía». Y aún allí donde el juicio puede ser discutible o poco comprensible, el mismo se asienta en un conocimiento profundo de la tradición literaria y en la búsqueda de una significación que pueda ser transmisible. En fin, a pesar de sus afirmaciones, su posición era la de un maestro y así fue considerado.

También se relacionó en Uruguay con escritores de otras generaciones como Francisco Espínola o Felisberto Hernández («sus cuentos me gustan más que los de Borges, son menos cerebrales, menos retóricos, tienen una bella sensualidad»). Volvió a encontrarse con Julio J. Casal, en cuya revista *Alfar* había escrito en su período gallego y lo hizo ahora también en su renacimiento montevideano, y con un artista ya consagrado como Joaquín Torres García, hacía un tiempo retornado desde Cataluña, cuyo taller era un verdadero lugar de encuentro. «El contacto con ese mundo fue importantísimo para mí, fue una vida nueva». Y aunque él siempre fue discreto, se sabe que también experimentó un renacer sentimental.

Como a lo largo de toda su vida, tampoco en Uruguay Bergamín se encontró con la unanimidad del entorno. Un sector de la «generación del 45», los más cercanos al semanario *Marcha* y a la revista *Número*, como Mario Benedetti, Emir Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, se mantuvieron alejados, si no críticos, del intelectual y de la persona. Obviamente, también hubo un entorno conservador que lo anatemizaba como comunista. Pero tal vez el peor episodio lo vivió con una compatriota, como él exiliada. La gran actriz catalana, Margarita Xirgu, había sido invitada a crear un teatro oficial uruguayo, la Comedia Nacional, nacida en 1947, y dirigía un elenco de creciente prestigio. A finales de 1949 se produce un brusco desencuentro entre Bergamín y la actriz al negarse ésta a estrenar *La niña guerrillera*, obra de su primer exilio en México, publicada por Manuel Altolaguirre en 1945. La descalificación ideológica de la obra por parte de Xirgu no hizo más que enrarecer el intercambio de opiniones que cobró estado público en la prensa montevideana, asegurándose por parte de muchos que la misma se debía a que la actriz buscaba la autorización del régimen de Franco para retornar a España, cosa

que nunca consiguió.[4] Como consecuencia de este distanciamiento se produjo otro episodio muy ilustrativo de la carga emocional que acompañó la presencia del exilio español en los países latinoamericanos.

El escritor uruguayo Enrique Amorím, gran animador cultural en el Río de la Plata, con iniciativas de mucho calado y significación política gracias, al mismo tiempo, a su fortuna familiar, a su personalidad carismática y a su ideología comunista, impulsó el levantamiento de un monumento a Federico García Lorca, que resultó ser el primero en todo el mundo. Amigo del poeta granadino, su acompañante en el viaje que había realizado aquel a Montevideo y Buenos Aires en 1932, su idea fue levantar a orillas del río Uruguay un muro, con un espejo de agua al pie, en el que mandó grabar los versos de Antonio Machado: «Labrad amigos/de piedra y sueño en el Alhambra/ un túmulo al poeta/sobre una fuente donde llore el agua/ y eternamente diga:/ 'El crimen fue en Granada, en su Granada». En diciembre de 1953 estaba prevista su inauguración con la participación de Bergamín, de Margarita Xirgu y del conjunto de los exiliados republicanos. La anterior polémica rebajó notablemente el alcance del homenaje del que se retiró Bergamín por las críticas de sus compatriotas a lo que les parecía una utilización partidista del nombre de García Lorca.

En esos momentos se separan los caminos de estos dos españoles peregrinos, Margarita Xirgu morirá más tarde en Uruguay y allí está su tumba, y Bergamín empieza un acercamiento a España con un breve intervalo previo en París. Vivirá en Madrid desde 1958, pero ese fue un período demasiado riesgoso para quien no puede dejar de opinar, y una protesta en 1963 ante el entonces ministro Fraga Iribarne provocará su expulsión; será entonces cuando se asile en la embajada uruguaya, temiendo por su libertad.

Pasando antes por Montevideo, llegó a París por segunda vez, sin documentos y contraviniendo todas las leyes internacionales,

---

[4] Para un análisis exhaustivo de estos episodios y en general de los años de Bergamín en Montevideo, véase Rosa María Grillo, *José Bergamín en Uruguay, una docencia heterodoxa*, Cal y Canto, Montevideo, 1995.

gracias a la amistad del gobierno uruguayo por un lado y del entonces ministro André Malraux, su gran compañero de diálogos, por otro.

Esa época enfrenta al escritor con un espejo vacío. Son momentos de incertidumbre que él irónicamente bautiza como «la época del fantasma». En la documentación provisional que le dieron en Francia, en la Carte de Séjour que se renovaba anualmente decía: Nacionalidad: «a determinar». La vivienda que le habían asignado era en un Palacio del Marais casi deshabitado, donde él deambulaba sintiéndose fantasma y casi invisible, y hasta bromeaba con la idea de que de ese modo correspondía a la generosidad francesa, proporcionando a ese espléndido palacio el fantasma que le faltaba.

Cuando en 1970 regresa definitivamente a España, cree que dejará aquella condición para entrar por fin en la realidad española. Pero ahora, como queda dicho en los artículos que publica en Sábado Gráfico, se encontrará con «el espejo de Narciso», porque cada uno es dos, y porque España remite, una y otra vez, como señalaba Unamuno y también Antonio Machado, a la España «cainita» y también a la «abelita». Aunque él creía que hay muchas Españas, también que cada una de ellas son dos. En esta época, sin embargo, se esquiva cuidadosamente la mención de las dos Españas como un modo de restañar heridas, de conseguir una transición pacífica. Y entonces se da cuenta de que es ahora cuando verdaderamente se ha convertido en fantasma: no existe, no debe existir para evitar recuerdos molestos. Se siente exiliado en su propia patria y su respuesta es el aislamiento. «Por eso vivo en una azotea», decía refiriéndose a su pequeño refugio en una sexta planta sobre la Plaza de Oriente, «pero la soledad a solas no me gusta. Para estar solo necesito que haya alguien en la habitación de al lado. Cuando era joven no toleraba la soledad del campo. Recuerdo que una vez que hablé de esto con Malraux, me dijo que para vivir en el campo hay que creer en Dios. Y yo no creo en Dios, creo en Cristo».

Ese imperativo de la fe, trasladado tempranamente a la poesía, provocó en 1937 el asombro de Antonio Machado, quien, ante los *Tres sonetos a Cristo crucificado ante el mar,* dijo que en ellos «parecen latir todavía las más vivas arterias de nuestro mejor

barroco literario». De la soledad, de la angustia de la soledad, han surgido los mejores poemas de Bergamín. «Casi todos los poemas los he escrito de madrugada. Una vez, en 1951 o 52, descubrí que compartía con Picasso la angustia de la madrugada. Porque generalmente, lo mismo en el hombre que en los animales, las angustias son crepusculares, pero yo soy crepuscular de madrugada. Picasso tenía mucho miedo a la muerte y cuando se despertaba de madrugada angustiado, tenía papel y lápiz al lado de la cama y escribía poemas. Unamuno hacía lo mismo. Yo tendría que pintar en mi insomnio matinal, pero como no puedo, me desahogo escribiendo en verso. A una edad en la que no se puede resucitar tan fácilmente, la angustia se pasa imaginativamente y sobre todo musicalmente. Porque para mí todo arte, pero mucho más el arte literario, es esencialmente música». Al hablar del arte en la primera página de *La música callada del toreo,* Bergamín se refiere a «la música para los ojos del alma y para el oído del corazón; que es el *tercer oído* del que nos habló Nietzsche: el que escucha las armonías superiores». Y en ello se reconocía discípulo de Bécquer, con su música tan sencilla y su fórmula de la rima. Y cuando no usa la rima, usa el soneto: «El soneto es para mentir con sinceridad y la rima, para ser sincero». Retornando al juego de espejos, Bergamín confiesa que siempre fue sincero y mentiroso a la vez porque para él la mentira nunca es lo contrario de la verdad, es inseparable de la verdad. Entonces, en este sentido, la mentira no es el error ni el engaño. Y recuerda muy seriamente una coplilla propia que dice: «la verdad es la verdad solo cuando la mentira la parte por la mitad».

Los últimos años de vida de Bergamín cierran cíclicamente, a mi juicio, una descripción que él mismo había hecho de su evolución ideológica. El había señalado las distintas etapas de su vida empezando por una temprana juventud anarquista, una profunda conversión al catolicismo, en el que siempre insistió en su obsesión por la figura de Cristo, y por último, una apropiación teórica y práctica del marxismo. A estas fases yo agregaría una culminación de nuevo ácrata, no tanto por sus definiciones ideológicas, que fueron de un marxismo de apoyo a ETA como último reducto de la «pureza», sino por su actitud sentimental de ruptura con la nueva realidad de consenso, y de cólera ante la general acepta-

ción de la monarquía. En último término, la definición de su postura final que me comunicó cuando decidió vivir en el País Vasco, era nuevamente una paradoja perfectamente coherente con su vida, pero difícilmente asumible por los movimientos políticos más mayoritarios: «ahora soy vasco porque lo único que queda en España de español es el País Vasco». Era, como escribió Francisco Umbral, un escritor sin sitio, yo diría más, un escritor republicano español sin sitio.

Del punto de vista de su disponibilidad intelectual mantuvo hasta casi el momento de su muerte el rasgo que le había reconocido muy tempranamente Azorín: «Maestro de gran parte de la juventud española...». Su casa siempre abierta, su disposición a participar –se presentó a las elecciones a senador con el Partido Izquierda Republicana en 1979–, su actitud provocadora que lo llevó a los tribunales por delitos de opinión en una democracia todavía insuficiente, su intransigencia desde la fragilidad de la voz y la figura, lo mantuvieron en la primera línea de la actualidad política y literaria como un testigo incómodo, pero lejano del ruido de los españoles («los españoles no son fanáticos, son fonéticos, su expresión es el grito»).

Murió un mes después de su gran amigo Luis Buñuel, con quien había compartido vida en México, y a quien le había regalado un título emblemático, *El ángel exterminador*, con la misma generosidad que mucho antes le había regalado a Alberti el famoso *Cal y canto*. Y él, que toda su vida se había sentido «espejo, sombra y eco de la muerte», al fin pudo traspasar esa línea que en su poesía parece ansiar:

Me iré pronto de mí
Y sin saber adónde.
Estoy esperando oír
Esa música, ese canto.
Ese cantar melodioso
Que va a venir tan callando.

José Bergamín fue una figura única dentro de lo que casi todos llamamos Generación del 27, pero que él, con su sensible acierto para los nombres llamaba «Constelación republicana». Por la

variedad de sus empeños, por la originalidad de su pensamiento y de su expresión (en 1981 Fernando Savater lo citaba como «tal vez nuestro mejor prosista vivo»), por la temblorosa intuición de su poesía, merece un recuerdo que en estos casi treinta años transcurridos desde su muerte, ha sufrido un descaecimiento injusto, fruto de un comprensible desconcierto ante sus últimas posiciones políticas, pero también de enjuiciamientos hipócritas. Es su obra la que nos debe convocar, aquella cuya esencia define tan bien María Zambrano: «viviente historia, viviente memoria», aquella que nos ilumina con la paradoja y con el reflejo de espejos oblicuos, que nos van mostrando a nosotros mismos y al mundo, y a nosotros en el mundo, lo cual para él es la realidad finita y trascendente como imagen especular:

«Por debajo del ensueño de la vida
no es sueño el de la muerte:
es despertar del alma que dormía».

Y en cuanto a su trayectoria humana, más allá de la arbitrariedad de sus emociones –tierno y refinado con sus amigos, duro e irritable con el oponente–, Bergamín guió siempre sus actos por pulsiones ideológicas en las que no cabía el interés egoísta, y en especial por lo que él creyó referentes éticos insoslayables:

«La muerte que me espanta
no es la que nos pudre el cuerpo,
es la que nos pudre el alma».


EL MUNDO SALVAJE.

Jaime Gil de Biedma y el juego de hacer versos

Álvaro Salvador

La editorial Galaxia Guttemberg ha sacado un tomo que reúne toda la obra de Jaime Gil de Biedma, su poesía, sus ensayos, sus traducciones y algunos textos dispersos. El poeta Álvaro Salvador recuerda la importancia y la novedad de su escritura e indaga las razones de la influencia que el poeta barcelonés sigue teniendo en la poesía española actual.

A estas alturas del siglo XXI, parece indudable que Jaime Gil de Biedma fue uno de los poetas más determinantes e influyentes en la segunda mitad del siglo pasado. No obstante, esta unanimidad no ha sido suficiente para disipar ciertas sombras que se ciernen y se han cernido habitualmente sobre su personaje poético y sobre su obra. Una reciente y desafortunada biografía y su consecuencia cinematográfica, no menos desafortunada, han puesto de actualidad la controvertida leyenda vital de un poeta genial, que se esforzó durante toda su vida por evitar a lectores y seguidores la posible confusión entre su personaje poético y el personaje real. Una de las cartas que precisamente recoge Andreu Jaume en su *El argumento de la obra*, la dirigida a Dionisio Cañas con motivo de la publicación de la antología que le confeccionó, aclara lo que Jaime opinaba sobre el tema: «Es la experiencia de la relación amorosa, no el deseo del ser amado lo que me interesaba expresar. Y creo que esa experiencia es fundamentalmente la misma, sea una pareja homosexual, heterosexual (de lo cual tengo también alguna

---

Jaime Gil de Biedma: *Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Prólogo de James Valender. Galaxia Guttemberg, Barcelona, 2010.

experiencia) o lésbica. Pienso que mis poemas son válidos para cualesquiera de ellas, o por lo menos yo los concebí así.»

Efectivamente, esa es una de las cualidades más notables de la poesía de Jaime Gil de Biedma que Galaxia Gutenberg ha reunido en el volumen titulado *Poesía y Prosa*. La introducción de James Valender, que incorpora y refunde algunos trabajos suyos más antiguos, nos parece de un más que notable interés, no sólo por la magnífica introducción a la obra de Gil de Biedma que suponen sus páginas, sino sobre todo por el esfuerzo que realiza por desentrañar algunas de las confusiones más frecuentes que la han acompañado, aventadas a veces incluso por alguno de sus más fervientes seguidores. Por ejemplo la cuestión de la «experiencia poética», también llamada poesía de la experiencia y que, tanto para Jaime como para sus valedores intelectuales, consistía, como acertadamente señala Valender, «más que en el episodio mismo evocado, en el esfuerzo del poeta por descubrirle su significación precisa». O el lugar incómodo de Gil de Biedma en la poesía española de su tiempo o en la tradición misma de la poesía española, respecto a la que siempre se mostró tan heterodoxo: la ironía, la actitud crítica, la desconfianza del poeta hacia sus propios valores e incluso hacia su propia poesía «puede resultar incómoda –dice Valender– para aquellos lectores que no esperen encontrar en la poesía otra cosa que la búsqueda muy seria y muy decidida de algún absoluto ético o estético». Para añadir más tarde que esa incomodidad, provocada por «uno de los grandes moralistas que ha dado la lírica española moderna», tiene que ver con la singularidad de su propuesta poética, que pone en entredicho valores todavía hoy considerados sagrados.»

Tras la introducción de Valender nos encontramos con la edición que de su pretendida obra completa ha hecho Nicanor Vélez. Muy poco que objetar. Al contrario, mucho que agradecer la laboriosa y precisa recopilación del grueso de la obra de un poeta que tanto queremos y que tantas sorpresas ofrece a cada nueva lectura. No obstante, sí nos vemos obligados a hacer algunas objeciones menores, unas de carácter general y que me temo tienen que ver con los criterios generales de edición: faltan notas que relaciones unos trabajos con otros, falta una bibliografía, al menos una selecta; y otras de carácter particular porque también faltan

textos, algunos de ellos de fácil localización. Por ejemplo: si se incluye un apéndice con algunos divertimentos poéticos del autor ¿por qué razón no incluir algunos de los poemas publicados en sus primeros libros y luego eliminados en la confección de *Las personas del verbo*? Un ejemplo: el poema dedicado a Antonio Machado en *Compañeros de viaje*, «A un maestro vivo» de un valor simbólico indudable o la serie de tres poemas «Desde lejos», también dedicada al poeta sevillano. Y en relación con su prosa crítica, *Compañeros de viaje* incluía un prefacio interesantísimo en el que el poeta reflexionaba sobre la lentitud en la escritura y en el que podían leerse párrafos tan iluminadores como el siguiente: «...un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la vida del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres...». Por otra parte, si se ha incluido su traducción de la pieza teatral de Shakespeare, *Eduardo II*, ¿por qué razón no incluir la traducción que hizo de la novela de Christopher Isherwood, *Adiós a Berlín*? ¿Quizá por los derechos? Sea cual sea la razón, es una lástima, porque hubiese sido una magnífica muestra de la brillante prosa creativa de Jaime Gil. En fin, se han incluido las transcripciones de algunas de sus lecturas y no otras, y el seminario celebrado en Granada en 1982 se ha clasificado como si fuese una entrevista. Rara entrevista realizada por cuatro personas y un público indeterminado.

Alguna muestra de su brillante prosa creativa nos ofrece el epistolario recopilado por Andreu Jaume con el título de *El argumento de la obra.* Como ejemplo: la carta en la que le cuenta a Carlos Barral su primera visita a la casa de Vicente Aleixandre: «El poeta vive en una casa estilo indefinido, ocre y blanca. Hay que atravesar un ralo palizuelo donde en primavera verdecen las enredaderas. El interior es burgués –huele a rosa diaria, como diría el amado Jorge–, sobre algún mueble se aburren porcelanas inmóviles, desnudas fríamente.» Palabras de familia sencillamente geniales.

El epistolario reunido por Andreu Jaume es de un indudable interés. En él se recogen cartas de Jaime de muy distinta índole y época, aunque la inmensa mayoría guardan una relación directa con la literatura. Desde Carlos Barral o Gabriel Ferrater a Luis

García Montero o Alex Susanna, los interlocutores y cómplices literarios se suceden, resaltando en algunos momentos, sabiamente dosificados, la fulgurante aparición de algún maestro como Jorge Guillén o María Zambrano, y los ecos de una correspondencia desgraciadamente perdida con Luis Cernuda o T.S. Eliot. El interés de la recopilación reside principalmente en como reconstruye el itinerario intelectual de Jaime Gil de Biedma de un modo natural y cercano. El epistolario es, como hemos dicho, un epistolario intelectual, no obstante la idiosincracia propia del género introduce constantemente elementos de la vida personal y cotidiana del autor: sus peripecias, sus viajes, sus estados de ánimo, sus enfermedades. Es, por tanto, una especie de diario poético que, como era de esperar en un literato como Gil de Biedma, remite constantemente a sus «vivencias» de ser humano. Como dice el editor, se trata de dar la palabra al propio Gil de Biedma para que veinte años después de su muerte nos cuente y puntualice. Objetivo cumplido más que de sobra.

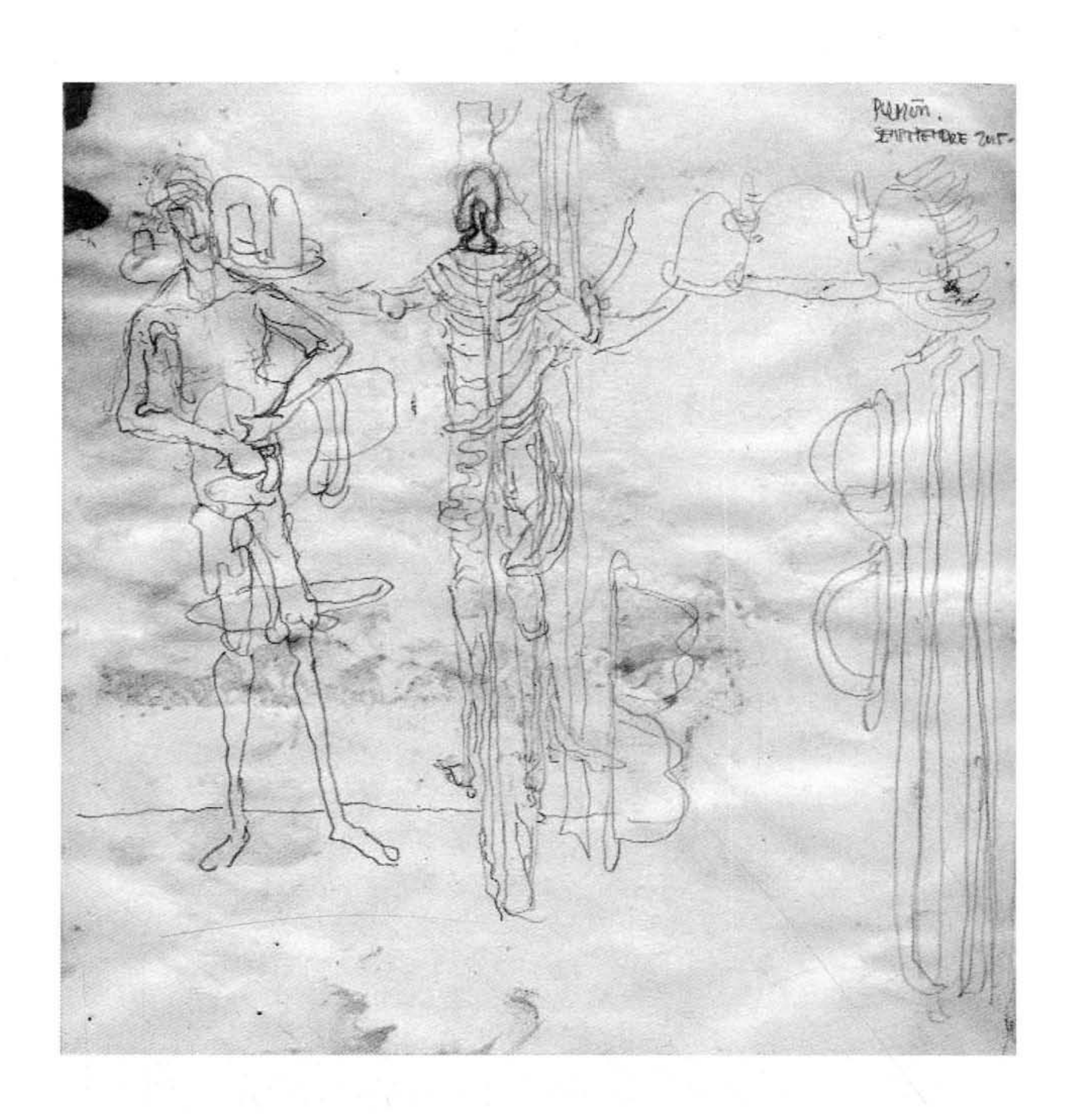
De todos modos, habría algunos pequeños detalles sobre los que objetar. Si se recopilan toda una serie de cartas que habían permanecido inéditas ¿por qué razón no se incluyen las de los corresponsales que el mismo Gil de Biedma cita en algunas de las cartas recogidas? En muchos de los casos, no era tan difícil. La introducción al espistolario, tiulada «Narciso en Calibán: Jaime Gil de Biedma en sus cartas», que en líneas generales me parece magnífica y que también contribuye, como el prólogo de Valender, a deshacer malentendidos respecto a la «poesía de la experiencia», sin embargo no me convence en lo que se refiere a su legado: no puedo estar de acuerdo con la afirmación de que «sea Pere Gimferrer el poeta posterior a Gil de Biedma que mejor ha entendido y dignificado su legado» Quizá es cierto que lo haya entendido bien, pero no para dignificarlo, sino más bien para rebatirlo y rechazarlo. Pere Gimferrer es un poeta que entiende la poesía de un modo diametralmente opuesto a como la entendía Gil de Biedma y además cree que el modo suyo de entenderla es el único «verdadero». Cuando escribe poesía, Gimferrer busca siempre «alguna clase de absoluto ético o estético», como diría Valender, justo lo contrario de lo que buscaba Jaime al escribir. Y todo esto no tiene nada que ver con la experimentación o la neo-

vanguardia que, a fin de cuentas son meros aspectos formales, sino –como el mismo Gil de Biedma declaró en una ocasión– con el hecho de que hasta los años ochenta la poesía española miraba más hacia la tradición que hacia la modernidad. Y me temo que, en gran parte, hoy vuelve a mirar en la misma dirección ©

EL MUNDO SALVAJE.

CH

Biblioteca



En París, como hongos

Fernando Iwasaki

Advierto que no soy objetivo con la obra de Julio Cortázar, pues me encanta todo lo que escribió, desde sus cuentos más geniales hasta su correspondencia privada, como es el caso de estas *Cartas a los Jonquières*, que cubren un período de cincuenta años de genuina amistad y complicidad entre Cortázar y el pintor Eduardo Jonquières.

En realidad, el valor de *Cartas a los Jonquières* radica en el cariño que constela toda la correspondencia, pues los destinatarios son indistintamente Eduardo, su esposa María y la pequeña Maricló, a quien Cortázar compone poemas, dibuja bichos y dedica cronopios. Por supuesto que la literatura crepita en la prosa y brota espontánea en las confidencias, pero no se trata de un intercambio epistolar al uso, aquella donde los escritores se sienten conminados a hablar de otros compañeros, comentar obras ajenas o condolerse por los sinsabores de la vida literaria. Nada de eso encontrará aquí el lector morboso, porque *Cartas a los Jonquières* es una hermosa correspondencia entre amigos que celebran su amistad y las cosas buenas que les ocurren.

De hecho, el 5 de mayo de 1961 Cortázar apostilló en una posdata: «Viva el premio Formentor, y Borges! (Y Beckett, claro)» y en medio de cualquier comentario cuela elogios a Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, quizá los más citados de todos los autores del «Boom». No hay ni quejas ni rebotes letraheridos, pues Cortázar pasaba de las intrigas –«Cuando pienso en mis colegas que se agitan, sudan corren a los editores y a los periódicos, se man-

---

Julio Cortázar: *Cartas a los Jonquières*, edición de Aurora Bernárdez y Carles Alvarez Garriga, Alfaguara, Buenos Aires, 2010.

dan cartas de explicaciones, hacen campañas de autobombo e interbombo... ¿Para qué, si lo mejor es cada tanto escribir un buen libro, y el resto corre por cuenta del libro y de los demás?» (5.05.66)– y hasta un rechazo de editorial Sudamericana lo sorteó con ironía: «Julián Urgoiti me escribe deplorando no poder publicar «El perseguidor» y los otros cuentos que le dejé. Me promete hacerlo en 1959. Pero me voy a dar el gusto de decirle que no, y le escribo a Salas para que retire el original. Hay algunos placeres que uno tiene que dárselos en vida. Ya verás que me publicarán cuando esté muerto. ¿Por qué preocuparse entonces?» (19.04.58). Es más, dos de sus mejores piropos librescos no fueron para cuentos o novelas, sino para el *Tratado de Historia de las Religiones* del rumano Mircea Elíade (15.01.58) y *El otoño de la Edad Media* del historiador holandés Johan Huizinga (13.04.55).

En efecto, el apasionado corresponsal que era Julio Cortázar comentaba más exposiciones que novelas, siempre más conciertos que lecturas y por cierto más películas que libros. Los libros jamás desaparecieron de sus cartas a Eduardo Jonquières, mas no eran los protagonistas de la correspondencia. Así, no puedo dejar de resaltar su aguda y divertida opinión acerca de la película *Help!* de los Beatles: «Si viste la película, habrás advertido que sociológicamente es un documental de primera sobre la «alienación», tan celebrada y difundida en los salones de viejas sabihondas los viernes a las cinco. Ni los Beatles ni el director del film saben probablemente que han dejado un curioso testimonio del robotismo de los *sixties*. Primero de todo, los 4 Beatles son robots, muñecos de cera que no tienen relación alguna ni entre ellos ni con los demás (Símbolo evidente: la casa con las 4 puertas, que finalmente se compone de una sola habitación, pero tampoco ahí hay contacto posible, pues hasta para hablarse de cama a cama, los B. utilizan el teléfono y además se limitan a monosílabos muy británicos. Etcétera: es para dar frío si se toma la cosa en serio, por lo cual es mejor reírse de las aventuras absurdas que les ocurren a esos pájaros simpáticos)» (7.03.66). Para mí que los Beatles se le antojaban cronopios a Julio Cortázar.

Precisamente, lo que eleva estas *Cartas a los Jonquières* al estatuto de obra memorable, es que asistimos al nacimiento de los cronopios, esas criaturas verdosas y geniales que casi todos los

lectores de mi generación quisimos ser alguna vez. Así, en una carta fechada el 19 de enero de 1953, Julio Cortázar festejaba la simpatía de Eduardo Jonquières hacia los cronopios, a la vez que admitía su perplejidad por la desconfianza que le inspiraban los cronopios a críticos y escritores más bien severos, solemnes y campanudos: «...tus noticias sobre los cronopios me llenan de contento, porque yo los quiero mucho a esos bichos y me parecía que mis amigos eran injustos con ellos. Daniel me señaló con elegancia un reparo: se ve la facilidad, y que yo podría seguir indefinidamente agregando cuentos de cronopios y famas. Es cierto. Todo eso fue fácil, pero simplemente porque, al revés de lo que escribimos casi siempre los argentinos, fue obra de alegría y no de queja o protesta (como *El Examen*, que no fue nada fácil). Los cronopios me nacían en la calle, en el metro, en los cafés: cronopios por todos lados, metiéndose en unos líos horrendos, y siempre deliciosos y radiantes de simpatía ... Lo importante es que no he escrito para moralizar, sino que, postulados los cronopios, los famas nacen automáticamente y se oponen a ellos. El esquema cronopios-famas es primario y obvio. Hacer residir ahí la intención de mi librito es absurdo». Me duele decirlo, pero uno tiene la sensación de que muchos cronopios de los 60 se convirtieron en famas durante los 90, y que esos mismos famas han terminado liquidando a los cronopios.

Y es que los cronopios representaban sobre todo una manera de estar en el mundo, mismamente la de Julio Cortázar y Aurora Bernárdez, quienes vivían como hongos en París, igual que en las entrañables cartas a Rocamadour del capítulo 32 de *Rayuela*, pues sólo a unos cronopios como Julio y Aurora se les podía ocurrir renunciar a sus plazas de traductores en Naciones Unidas, con tal de no tener que vivir en Ginebra, una aburrida ciudad donde «la comida es tan perfecta que no tiene gusto a nada ... el sabor general de las cosas es algo así como el del papel higiénico mojado y envuelto en talco. Espero que esto te dé una idea. El pan es abyecto, y el vino no les hubiera dado la menor chance a las chicas de Noé, pobres» (). El caso es que Cortázar se lo contó así a Eduardo Jonquières: «Nos ofrecieron puesto permanente a Glop [Aurora] o a mí (por reglamento no podemos entrar los dos), en París, Nueva York o Ginebra. Ya te imaginas nuestra respuesta:

un *no* redondo y rotundo. Fíjate que con nuestra colocación, están *obligados* a contratarnos como temporeros cada vez que haga falta, y eso nos asegura por lo menos 6 meses de trabajo al año. Con eso nos arreglaremos para vivir. A mí ya hace rato que me contratan como revisor, y eso supone un sueldo mucho mayor que el de traductor; es decir que 4 o 5 meses como revisor vale por 7 u 8 como traductor. Nuestra decisión no ha sido previsora, pero no hemos firmado el pacto con el diablo. Eso sí, no quieras saber el asombro de los de la sección española» (2.06.52). Para la mentalidad española –mentalidad de fama por excelencia– no cabe que alguien renuncie a una plaza ganada en oposición.

¿Qué era España para Julio Cortázar en mil novecientos cincuenta y tantos? Cortázar quería y admiraba a España, pero «lo que me ocurre es que me siento ajeno al carácter español, a esa falta evidente de flexibilidad mental y moral, a lo poco europeos que son, a su rápida jactancia –que les hemos heredado–, y hasta me molesta físicamente la grosería y la falta de gracia de sus mujeres» (27.05.56). Como se puede apreciar, Cortázar estaba despachándose a sus anchas, porque le escribía a su mejor amigo y no había razón para ser diplomático («Como sé que eres un entusiasta de lo español, no te ocultaré que mis impresiones son menos favorables de lo que yo mismo esperaba»). Incluso cuando le contaba a Eduardo Jonquières que Aurora estaba leyendo a Galdós, Cortázar consignaba entre paréntesis: «hay gustos para todo» (11.02.56).

Sin embargo, me llama la atención que tuviera una visión emocionada y condescendiente de la fiesta brava: «Se podrá hablar un día entero de la decadencia de la tauromaquia, de lo mucho que hay de malo, las famosas homelías sobre la crueldad, etc., pero hay algo que queda en pie, y es a la hora de la verdad, es ese momento en que toro y torero están solos y toda la plaza guarda silencio hasta el minuto perfecto del torear ceñido, y los «óle!» que festejan sucintamente cada cita y cada pase».

En resumidas cuentas: un libro delicioso y perfecto para los lectores incondicionales de Julio y para todos los cronopios que –a diferencia de los famas, tan pendientes de la cuenta de resultados– jamás nos damos cuenta de los resultados ©

Vicente Núñez, metafísico y cotidiano

Julio G. Quesada

1. Generalidades

Empecemos por lo esencial, por aquella palabra que el poeta cordobés toma para desbrozar la realidad, me refiero a sofisma, la «la razón o argumento aparente con que se quiere defender o persuadir lo que es falso», desde esta definición podemos señalar que si el poema es una reconstrucción de la realidad, los sofismas representan una forma de descomponerla para una asimilación más clara y sugerente. Pero dentro de todo sofisma existe una metodología sistemática, y esa constancia se manifiesta principalmente por medio del habla y de la vista, y todo ello lleva a ese engaño sutil que es el razonamiento, a ir más allá de lo dicho o a invitar al lector a participar en el juego de rellenar el significado; aunque tal vez, más que en estas observaciones, los sofismas se revelan como la lucidez de su lirismo o en palabras de Joaquín Pérez Azaustre: «es la prosa de las conversaciones convertida en hallazgo visual» o como apunta el propio poeta cordobés: «todo lo escribo hablando». De este modo, Vicente Núñez entiende la escritura, al modo de una conversación extensa y vitalista, aspecto relacionado con su pertenencia no al grupo Cántico sino a la estética «Cántico», rasgo que señala Juan Lamillar en el *Desorden del canto: notas sobre poesía española del siglo XX*; aunque en todo vitalismo se encuentra un poso de escepticismo y sobre todo,

---

Vicente Núñez: *Poesía y sofismas. II. Sofismas.* Prólogo de Miguel Casado. Visor Libros, Madrid, 2010.

cuando los ojos se ponen en la escritura: «el acto de la escritura es demostración de una incapacidad para vivir», ya se sabe: la vida, a veces, no es suficiente.

Estos sofismas aparecen en la historia literaria de Vicente Núñez como un complemento a esa calmada intensidad que se muestra en gran parte de su obra poética, pongamos como ejemplo, *Ocaso en Poley,* cuya precisión léxica se manifiesta como base del discurso poético en su brevedad e intensidad, o complemento a al volumen de su poesía completa también publicada en Visor. Aquí, los sofismas y en palabras de Miguel Casado: «podrían ser el vínculo perdido entre escritura y oralidad, decisivo en un mundo articulado por el enfrentamiento entre esos campos, entre vivir y escribir, y con frecuencia habitado por el silencio». De este modo y como recoge la lingüista Deborah Tannen pueden darse una serie de estrategias de complicidad en la conversación como el ritmo, la repetición de fonemas o palabras y figuras de estilo, de la clase de la antítesis o la inderectividad; elementos que en gran parte vertebran los sofismas y nos muestran sus diferentes niveles de significación, desde la contundencia afirmativa hasta la expresión misteriosa, pasando por lo biográfico y lo anecdótico, ascendiendo por lo filosófico, lo lingüístico y lo sociológico. Pero siempre en plena capacidad de sugerencia y por lo tanto, de tentación de completar el sentido.

2. La cena de los lógicos

De todos los temas tratados en los sofismas la reflexión fugaz y brillante sobre la identidad y el lenguaje es intensa por su constancia y por su estrecha relación. Asimismo, podemos coger como toma de contacto este sofisma: «Cuando digo yo no soy legítimamente yo mismo, sino el borroso deseo de serlo» y proponerlo como base de esa filosofía de la no identidad, como una ausencia de uno mismo en sí mismo o dicho de otro modo: como una querencia de silencio, ya que la mudez, para Vicente Núñez, es el habla. En este hecho se muestra también ese gusto por la contradicción, por un volver a «los espacios del silencio del ser» y por consiguiente: «la mudez es una conquista». Pero si se ahonda más

y en esta acción es clarificador el prólogo de Miguel Casado, llegamos al punto cero de todos los pensamientos que se vierten en los sofismas: «Escribir es la consecuencia de no haber vivido». Aquello que tenía que producir una identidad más firme o al menos concretarla se convierte en una negación vital e identitaria; de este manera, el proceso de escritura no se percibe como un modo de llenar, sino como un camino en el que se pierde el rostro y la propia existencia. Sin embargo, ¿cuáles son las razones de esta filosofía de la no identidad? ¿Qué sendas conducen a Vicente Núñez a ese final sin fin? La primera pregunta lleva la siguiente base en su razón: nada ni nadie se constituye a través de una posición «fija y unívoca», sino que en su marcha y en sus fluctuaciones se produce la transformación y el surgimiento de los contrarios, de aquello que somos también desde lo complementario y desde su negación. En consecuencia, a partir de estas afirmaciones llegamos a otro sofisma duro y contundente: «Todo es mentira a partir de cierto momento» y que enlaza con esa definición del autor cordobés de la escritura.

Otra de las temáticas más habituales y que arman en gran medida las mentiras verdaderas de los sofismas: es la reflexión sobre el propio hecho literario y sobre el lenguaje en general. Desde ese punto cero en el que se iguala escribir a no haber vivido (que puede completarse con otro: «De qué se carece cuando se escribe») los matices se vierten aquí y allá, dando una extensa dimensión del puzle creativo y lingüístico. De esta forma, podemos dirigirnos a lo escatológico y a lo humorístico, a rebajar lo transcendental de la escritura, a trivializar esa supuesta inmortalidad literaria: «He sido un pedazo de aire, un pedo lingüístico» y también una visión de la cultura similar a una acción íntima: «De la cultura no queda más que su parte comestible. Es decir, defecable.» Y en ese ejercicio de sencillez y de reconocimiento de sí mismo, se manifiesta el deseo de quedarse en la lectura como un proceso de creación parejo al de la escritura o superior, ya que a través de esa necesidad se va, una vez más, a la no escritura: «Leo para aprender a no escribir». Pero a través de esa transparente maraña de sofismas se encuentran las claves de esa poética de la no escritura y de esa filosofía de la no identidad, una de ellas se refleja en la página en blanco, en su tortura del vacío que se llena con

la propia creación y que en el momento en el que se ha cubierto de palabras vuelve a producir esa ansiedad, esa sed que vuelve a crear ese hueco en el poeta, para mantenerlo en constante voluntad de escribir.

Y por último, podemos aludir, dentro de esa base temática de la identidad y el lenguaje, a la muerte y sus cercanías. Nos quedaremos con dos alrededores: la enfermedad y la vejez. Si vamos engarzando diversos sofismas, nos darán una visión más o menos completa de su última edad, una visión de ese algo que sostiene al moribundo («Morirse es no haber sido irreal»), de esa nueva juventud o verdadera juventud que puede llegar a ser la vejez («Nunca fui más viejo que cuando fui joven») si se acepta el reflejo de la cara del espejo y en el intercambio de unas palabras consigo mismo no se cede a «los errores cometidos por los otros». Pero esa aceptación y ese aprendizaje vivo por experimentado, no aparta la reflexión no ya sobre la defunción, «esa muerte muy viva», sino sobre el asco y la indignación que conlleva la enfermedad, en su clausura de la supuesta libertad condicional diaria y aunque la inmortalidad sea también temporal. De este modo, se llega a diversas conclusiones entre las cuales podemos destacar la siguiente: «Sólo en el olvido sé quién soy».

3. Clausura de las verdades a medias: otras consideraciones

En la edición del poemario *Rojo y sepia*, el prologista Antonio Varo alude a la forma de publicar de Vicente Núñez, que seguramente produzca, en parte, las consecuencias y efectos de su recepción crítica: «ni a demanda del editor ni a la suya propia». Ya Tua Blesa se preguntaba cuando se editó en 2008 la *Plaza octogonal. Poesía reunida,* «qué lugar tiene asignado la obra poética de Vicente Núñez (Aguilar de la Frontera, Córdoba, 1926-2002) en el canon contemporáneo» para posteriormente responderse: «La cuestión es que esa casi ausencia de la poesía de Núñez no debe continuar y estas ediciones podrían ser el punto de inflexión que llevara a una «normalización» de su importancia.» Desde hace algunos años se ha establecido en la sociedad literaria española la necesidad de un claro y fuerte revisionismo crítico para equilibrar

la balanza del canon poético y que en el caso del poeta de *Himnos a los árboles* es una recuperación de calidad sobresaliente, ya no sólo como poeta sino como autor de esa obra en marcha estética y ética que debe reconocerse en todo su valor y aportación. Para Vicente Núñez esta vía de expresión de los sofismas no fue un bien menor, pues en su última etapa creativa cobró una importancia indispensable y precisa desde su representación impresionista y fragmentaria ©

Efecto túnel

Josep M. Rodríguez

En 1973, un grupo de poetas cordobeses, entre los que estaban Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro, se embarcan en una de las aventuras literarias más interesantes y heterodoxas de finales del siglo XX español: la revista *Antorcha de paja*, que desde 1982, con la publicación de *Lilia culpa*, de Manuel Álvarez Ortega, tuvo también su propia colección de «Suplementos». Y fue precisamente en esa colección –que tan sólo llegó a cumplir diez números– donde tres años después se editaría el primer libro de poemas de Justo Navarro: *Los nadadores*.

Los primeros libros suelen ser como los mapas de carreteras. Lo que importa es dónde se quiere ir, no el lugar al que se acaba llegando. Nos seduce su promesa. Pero la juventud y la ambición son materiales altamente inflamables. De ahí que con los escritores jóvenes suceda lo mismo que con los tambores: hacen más ruido los que están más huecos. Nada que ver con Justo Navarro. Quizá porque *Los nadadores* se imprime cuando su autor cuenta treinta y dos años. Es decir, cuando ya no es estrictamente un joven: «Como una atleta débil que recurre a la trampa, / así el tiempo simula / detenerse. Un revólver en el reino del hampa // de las horas, apunta incesable y en vilo. / Hay días de sigilo como panteras negras».

Los nadadores es un primer libro que no parece un primer libro. De entrada sorprende su andamiaje técnico. Las rimas imposibles –«jabalinas / piscinas» o «tifo / grifo»– se cargan de naturalidad gracias al exquisito uso que su autor hace del encabalgamiento. Destaca también la riqueza de lenguaje, la variedad de metros, las metáforas e imágenes orgánicas, puestas al servicio de la narración: «Una luz lisa fosforece / en el aire naranja de la gaso-

---

Justo Navarro: *Mi vida social*. Valencia, Pre-Textos, 2010.

linera. / Es un arpón: si crece, / te perfora los ojos. Cera / fundida: fluye el mediodía». Pero por encima de todo sobresale la capacidad de sugerencia, su hilo invisible, con el que Justo Navarro teje una historia de tardes de piscina y orquestas de otro tiempo. Una historia de misterio y sigilo, como si se tratase de una novela de intriga –de hecho, «Serie negra» no sólo es el título de una de las piezas centrales del volumen, sino también de otros siete poemas publicados en el número de agosto-septiembre de 1976 en la revista *Antorcha de paja*.

Diez años después, la colección «Maillot amarillo» editó *Un aviador prevé su muerte*. La segunda entrega lírica de Justo Navarro debe su título a un poema de W. B. Yeats: «An Irish Airman Foresees His Death». Como ya sucedía en *Los nadadores*, el culturalismo se convierte en un recurso, no en una bandera. Así los ecos modernistas de «Lo fatal» o la alusión a Nabokov en el poema «Lolita»: «Resiste algún deseo: cuando la vida merma, / tiene el pasado un aire de adolescente enferma / con las uñas lacadas».

La contigüidad en el tiempo explica en parte las concomitancias, la cercanía de temas y de tonos entre dos obras que participan del mismo mundo personal y cerrado. Según la nota bibliográfica de la solapa, *Los nadadores* está «escrito entre febrero y marzo de 1984». Y recordemos que *Un aviador prevé su muerte* se imprime en agosto de 1986. En ese breve periodo de tiempo, Justo Navarro da por terminados un total de cuarenta y dos poemas. Cantidad que parece más propia de un único volumen. Como en el caso del libro que ahora nos ocupa.

La tercera y hasta la fecha última obra lírica de Justo Navarro, *Mi vida social*, reúne cuarenta y siete nuevos textos. Lo que nos puede hacer pensar que es su poemario más ambicioso. Con una particularidad: el libro se publica en 2010, casi un cuarto de siglo después de *Un aviador prevé su muerte*. ¿Pero acaso eso importa? Nunca he entendido la fascinación de la crítica moderna por los silencios literarios. Rimbaud es importante por sus versos, no por renunciar a la palabra. Y lo mismo podría decirse de Gorostiza y de tantos otros. Además, Justo Navarro nunca abandonó del todo la poesía, porque durante estos años ha sido el traductor al castellano de Pere Gimferrer y ha escrito una novela sobre el tam-

bién catalán Gabriel Ferrater, al que significativamente dedica una de las composiciones de *Mi vida social*: «El tema de la literatura moral no es la experiencia / que acerca de nosotros tiene / el escritor, sino la inexperiencia / que se siente ante ellos».

En cualquier caso, después de veinticinco años dedicándose principalmente a la prosa y, más en concreto a la novela, la pregunta resulta obvia: ¿qué queda y qué ha cambiado en esta nueva etapa lírica? Pues bien, a primera vista uno descubre una poesía más narrativa, donde el artificio –tan relevante en lo que a Justo Navarro se refiere– ha ido perdiendo sus deslumbrantes plumas de pato de flojel. Sin que ello signifique, en palabras de Valente, rehuir esos instantes de relámpago en la piedra. Excepto un par de extraordinarios poemas, «Infancia» y «Habitación de los niños», los versos de *Mi vida social* son más líquidos, fluyendo con una naturalidad ejercitada sin duda en artículos y narraciones varias: «El dolor –me explicó– es el origen / de la memoria, así / que avisamos: «Te acordarás / de mí», o, por expresarlo / de modo más directo: «Voy a hacerte / tanto daño que no lo olvidarás»».

Y junto al dolor y a la memoria, por supuesto, la muerte: «Morir es un idioma y deberás / aprenderlo (...) Es un secreto / lenguaje de una sola / palabra: quien la aprende ya no es él». De este modo, las obsesiones de Justo Navarro se van a ir repitiendo también en este nuevo libro, puntualmente, como el cuco de un reloj. Lo que antes era «Serie negra» ahora es «*Kriminalroman*». Y la figura del progenitor –presente en novelas como *Hermana muerte* o *La casa del padre*–, se materializa ahora en poemas como «Otros modos de provocar afasia», «La familia» o «*Curriculum vitae*»: «Encontré a mi padre / más callado que nunca, más / enmudecido y más mutante, / avergonzado / de envejecer, de haber envejecido. // Esperaba en la puerta / del Hotel Alhambra: (...) No queda en ti nada de ti –me dijo».

Como vemos, los vasos comunicantes no sólo existen entre sus dos primeros poemarios: la novela sobre Ferrater, titulada *F.*, se abre con una advertencia –«Todos los personajes y lugares, reales o ficticios, sólo aparecen como personajes y lugares imaginarios»– que prácticamente se repite al comienzo de *Mi vida social*: «Los hechos que se cuentan transcurren entre 1959 y 1994. Cualquier coincidencia con situaciones o personajes reales, vivos o muertos,

es fortuita. Todos los personajes y lugares, reales o ficticios, aparecen como personajes y lugares de ficción».

En literatura, la realidad cuenta menos que la verosimilitud. Y casi me atrevería a decir que ni siquiera ésta importa: que de lo que se trata es, paradójicamente, de que el escritor nos haga olvidar la realidad. Sucede igual que cuando llevamos un rato conduciendo por la autopista. Los márgenes desaparecen y lo único que vemos es lo que tenemos delante. Pues bien, ese efecto túnel es lo que Justo Navarro nos ofrece a cada página. Y eso, y no el resto –con permiso de Verlaine–, es la auténtica literatura

La belleza de lo terrible

Rafael Espejo

La vida, para quien se la toma en serio sin el amparo de las religiones y sin fe en la civilización humana (es decir: para quien la adopta desde el cobijo exclusivo del Yo –impotente en su indefinición– frente a un Todo desbordante de significados opuestos), la vida así afrontada, decía, ha de ser una condición terrible. Desde ese posicionamiento no hay verdades ni sentidos redentores: se fluctúa entre la realidad inminente –siempre esquiva y ajena–, la compleja conciencia de la individualidad y la desasosegante finitud del ser. Dicho esto, parece que esté esbozando el prototipo canónico de romántico: visceral, atormentado, insurrecto, pura intemperie. Y sí, efectivamente, eso hago. Porque en María Mercedes Carranza, y en su obra, confluyen todos esos valores de manera natural, tan natural que uno se siente realmente conmovido ante su vida y sus palabras, su pasión.

Nacida en Bogotá en 1945, se suicida 58 años después, subyugada por los varios tormentos con los que siempre convivió, que se manifiestan en su poesía con aspectos y maneras diferentes cada cual, a saber: voz fabulística y confesa como expresión de su existencialismo (el llamado «enemigo» o «bestia» en sus poemas, un alter ego impío que le acecha sin tregua desde dentro); poema de opinión (algo así como un artículo de opinión lírico) que nace como respuesta psicosomática, casi, a la barbarie de un país convulso, violento e hipócrita; bucalismo doméstico, si eso es posible, pero amoral, consecuencia del desengaño que le producía el amor, por costumbre o por imposibilidad; y juegos de ingenio con las

---

María Mercedes Carranza: *Poesía completa*. Prólogo de Darío Jaramillo Agudelo, Sibila, Sevilla, 2010.

palabras, tormentosos también por la desconfianza que delatan para con el propio lenguaje, que, al menos a ella, no le alcanza para nombrar matemática, inequívocamente, y cuya naturaleza maleable lo convierte en un instrumento fácilmente prostituible en manos del poder.

Ya desde su primer libro, *Vaina y otros poemas* (1968-1972), aparecen con nitidez las cuatro o cinco inquietudes que acabo de insinuar y que serán luego definitivas señas de identidad y brújula estética: el amor (el desamor), la muerte (que desmiente a la vida), la patria (contra la que embiste enérgica y cínica, pero de manera responsable), la conciencia de sí misma (compleja, torturada) y los guiños de homenaje a escritores y artistas a los que intuyo que admiraba y sentía más cercanos (más íntimos) que sus cercanos: Garcilaso, Pavese, Manrique, Turner, Monet o Van Gogh aquí (y más en el resto de su obra: Manuel Machado, Góngora, Rulfo, Kavafis, Dylan Thomas, Borges, Quevedo, Paolo Ucello, Artaud, etc.). Y aunque en *Vaina* el tono, todavía en construcción, viene quizá demasiado impetuoso y turbulento, como corresponde a la edad de su escritura, aunque suelte María Mercedes un puño al aire por aquí y un tiro al plato por allá, me parece que los poemas reunidos en este libro son más que mero abono para la poeta en la que acabará poco a poco convirtiéndose. Ya aquí se advierte un talento capaz, por ejemplo, de convertir a lírica sus compromisos históricos, políticos y sociales, de dinamitar líricamente el mundo: «Después de todo,/ malvivo mi vida, como usted» (p. 34). Talento, digo, y talante. Talento por la capacidad de domeñar sus furores hasta hacer con ellos alta poesía, y talante por sus procedimientos: dardos gallardos y envenados por un humor cada vez más oscuro, un humor más amargo de libro a libro. Y he aquí otra prueba de que no se trata de un título en absoluto juvenil, a pesar de su aspecto: si sus asaltos a la Biblia –al catolicismo en general, dado su ateísmo extremo– rubrican una adolescente rebeldía de espíritu, el reciclaje de registros lingüísticos (publicitario, retórico, narrativo, coloquial) que aplica a sus discursos dan sobradas muestras de su destreza comunicativa y su don lingüístico. Las embestidas, entonces, dan la forma pero no el fondo. Porque, lo más importante: se divierte haciendo poesía. Sobre todo cuando desmenuza sus inquietudes metafísicas –que

se entreveran con cotidianeidades, a lo Szymborska–, algo en el carácter de la primera María Mercedes Carranza la espolea a jugar con las palabras en busca de la paradoja inesperada, la rareza asombrosa o la contradicción reveladora:

AHÍ TE QUIERO VER

Es así, en la aventura de la sopa
y un poco más o un poco menos
donde todos los días te le mides a la muerte.
Que se muera el vecino es lógico;
tras algunas lágrimas es también natural
que se muera aquella amiga
y uno por uno todos los que están contigo.
Pero ¿cómo entender que el más allá es
también para ti estando tan más acá?
Al llegar ahí dejas de comprenderlo todo,
tanto que el misterio de la santísima
trinidad es un chiste; una especie
de pared negra y neblinosa, para más
exactitud, te golpea en la frente y no
te deja pasar; buscas salida como en
los sueños, atrabiliarias, tropezadas
y tan en duermevela. Finalmente
lo dejas para otro día.

(p. 38)

Sin embargo luego, en las sucesivas entregas, si bien el oficio –la técnica– se perfecciona, el ánimo se agría, o se hace mayor. Los finales evolucionan su vocación de sorpresa hacia la pincelada inquietante, las elipsis se amortiguan sustituyéndose el sígame quien pueda por el pase usted primero, el atrevimiento de los títulos cede a un reclamo de escaparate, etc. La percepción, además, de la progresiva decrepitud del cuerpo convierte su nihilismo en pesadilla, y pocos remansos encontraremos en adelante para la esperanza. Lo asombroso es que el tono cómplice y coloquial, a pesar del pesimismo, no sólo se conserva sino que disimuladamente se sofistica, adquiere apariencia de espontaneidad: «De

rodillas y con una flor en el ano/ alguien en la oscuridad susurra/ la turbia mentira del paraíso/ perdido» (p. 74).

Entre la tragedia y el escepticismo, pues, va definiéndose la obra de María Mercedes Carranza. Y en una progresiva educación sentimental (que lo será también ontológica) dos de los extremos de su poética se acercan, se tantean, se dan la mano y acaban fundiéndose: «ocurren escenas tan familiares como la muerte y el amor» (p. 63). El amor y la muerte como en el ying y el yang, ambos sinónimos del pánico de la autora al paso del tiempo (se tortura con su vejez ¡a los 38!). Así ocurre desde *Tengo miedo* (1976-1982), a mi entender su libro más logrado, donde se conjuga ese prejuicio venenoso con deliciosas odas al malditismo, a la derrota, al sinsentido, a la banalidad de la vida, a las miserias íntimas y sociales del ser humano. El pánico desmesurado al envejecimiento acaso se alivia con momentos de escenas amorosas, pero incluso en esas ocasiones la duda cohíbe sus asomos de vitalidad, siempre en precario equilibrio con el miedo: «Pero basta quizás sólo una mancha en el mantel/ para que de nuevo se adueñe de mí el espanto» (66). Y esos serán los modos y métodos en sus otros dos libros: *Hola soledad (1985-1987)* y *Maneras del desamor (1990-1992)*: exposiciones tan limpias y certeras –orfebrería de lo simple– como mordaces, coloquialismo con posos oscuros. Porque si la muerte y el amor son espectros gemelos que la vida produce y a los que, por más que lo intenta, no consigue comprender, ambos son a su vez hijos del tiempo, ese ente irreal pero indiscutible de cuyo transcurso somos víctimas azarosas: «Nadie sabe cuándo comienza un recuerdo, nadie sabe/ si esta mañana y su luz serán recuerdo» (p. 102). Traeré a colación *18 de agosto de 1989* (pp. 105-108), estremecedora letanía a la muerte de Luis Carlos Galán Sarmiento, editado como poema independiente en 1990.

Distinta consideración merecen las otras dos colecciones de poemas que se incluyen en este volumen: *El canto de las moscas. Versión de los acontecimientos (1997)* y *Ocarinas y caracoles de mar (2002)*. Precioso cancionero tradicional el primero, donde se conjuga un lado hasta entonces inadvertido de su instinto lingüístico con el resto de sus, ya familiares, obsesiones. El discurso se sustituye aquí por el canto etéreo, compuesto a trazos exóticos y

denotativos que van esbozando, una por una, semblanzas de hasta 24 municipios colombianos. Por ejemplo:

PAUJIL

Estallan las flores sobre
la tierra
de Paujil. En las corolas
aparecen las bocas
de los muertos.

(p. 141)

Hago mías, llegados a este punto, las certeras palabras que Darío Jaramillo dedica a *El canto de las moscas* en el prólogo: «Ese poder de síntesis suyo, ese decir en unas cuantas líneas los acontecimientos más profundos, es la poesía liberada de la literatura. Sus poemas son símbolos, adivinanzas, suspiros, terrores y en su brevedad alcanza una elocuencia interior poco frecuente. Usted redime el poema breve de su chatura personalizada y ególatra» (p. 20).

Y de otro lado, o mejor: del mismo, *Ocarinas y caracoles de mar*, seis poemas brevísimos que oscilan entre el misticismo y la psicodelia –si es que definitivamente no son la misma cosa–, redactados por encargo para acompañar la obra de la artista plástica Dalita Navarro, según reza una nota a pie de título. Y en verdad algo de plasticidad tienen, tanto por el relieve del contenido como por lo sonoro del decir. Piezas que se fugan hacia adentro, implosiones visuales y mentales. Poco que ver con el ánimo zozobrante de sus libros mayores.

Completan la edición cinco poemas inéditos reunidos bajo el título de *Los placeres verdaderos*, y que aportan un fiel colofón a la coherencia ética y estética de la poeta, y que por última vez enumero ahora: la desconfianza en el amor (ese «parásito del deseo», p. 162), el *horror vacui*, la ordinariez de la cotidianeidad, la insuficiencia del lenguaje o la insignificancia de la identidad (de continuo desdoblada). Un imaginario humilde pero profundo, deliciosamente sencillo y complicado, tan personal que desdibuja los lindes entre vida y literatura. (Y eso a veces asusta) ©

Hablando con un haya

Raquel Lanseros

El nombre de Julia Uceda ha estado siempre ligado, a través de su importante producción poética, a la transparencia y la autenticidad poéticas. Hija de todos los caminos, nació en Sevilla y ha ejercido su labor como profesora universitaria en Cádiz y en la Michigan State University, Estados Unidos. También ha vivido en Ardee, Irlanda. En la actualidad reside en Galicia, donde codirige la colección de poesía *Esquío* y coordina la revista crítica *La Barca de Loto*. Entre otros premios de renombre, logró un Accésit del Premio Adonáis en 1961, el Premio Nacional de Poesía en 2003 y el Premio de la Crítica en 2007. Su obra ha sido traducida a varios idiomas como el portugués, inglés, chino y hebreo. En un mundo a veces tristemente polarizado y fragmentado por zonas gubernativas de influencia, Julia Uceda ostenta el honor de haber sido nombrada hija adoptiva de la ciudad de Ferrol e hija predilecta de Andalucía, con las obvias implicaciones que ello posee sobre su calidad literaria, pero también humana.

Su último libro de poesía publicado iba a titularse *Moleskine*, como uno de sus poemas integrantes, pero este título ya había sido ocupado. No es casualidad, en cualquier caso, que Uceda se refiera a la legendaria marca de agendas y libretas el legendario cuaderno de notas/agenda de los artistas e intelectuales europeos de los últimos dos siglos: de Van Gogh a Henri Matisse, de las vanguardias históricas a Ernest Hemingway. Una tradición recuperada por el escritor viajero Bruce Chatwin que los adquiría en una vieja papelería parisina, para llevarlos siempre consigo en la mochila o intercambio con sus amigos escritores como Luis

---

Julia Uceda: *Hablando con un haya*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2010.

Sepúlveda. Cuaderno de impenitentes viajeros como la propia autora, que canta en la parte número 7: «/ Ni es judía ni es vasca. / Procede de otras vidas / de árboles, / de caminos borrados que reviven / en palabras que une, / de las que se apodera / para ser ella misma / quien quiera que ella sea. /» Esta misma idea magnánima, cosmopolita, abierta de una creadora franca, ciudadana del mundo que comprende la existencia en su globalidad, se repite en el poema titulado «Ouroboros», la emblemática serpiente del Antiguo Egipto y la Antigua Grecia, representado con su cola en la boca, devorándose continuamente a sí mismo. Expresa la unidad de todas las cosas, las materiales y las espirituales, que nunca desaparecen sino que cambian de forma en un ciclo eterno de destrucción y nueva creación, al igual que representa la infinitud: «/ No me llames extranjero / Van diciendo por los siglos / Sucesivos españoles / A españoles sucesivos. /»

El haya que finalmente intitula el poemario al mantener una conversación con la poeta llegó a su jardín siendo muy pequeña y ahora es un hermoso árbol. Dialogar con los árboles, como si éstos fueran lares o manes o penates romanos que protegen el hogar y nos cuidan desde su quieta atalaya enseñoreada sobre el paso del tiempo, es un privilegio del poeta, el que sabe que las cosas se transforman incesantemente para continuar siendo las mimas: «/ Bajo un azul que no es azul, / la vida de lo verde quemándose, / caminando a su barro, / a su humedad profunda, / a su retorno al vacío / en el que todo es uno nuevamente./»

Tiene Julia Uceda una especial capacidad para percibir lo tenue, lo ingrávido, lo delicado. Con pocas pinceladas construye el escenario completo de la vida, el más íntimo correr del paso del tiempo que vertebra la existencia: «/ En la ventana sólo hay una mitad, / la otra no se ve: la transparente y la ausente. / La primera de ellas, ola de sal azul congelada en el aire. / La segunda, olvidada. / Sus recuerdos la alejan / del alféizar y del espacio. /» Esto mismo vuelve a apreciarse de forma estremecedora en su poema vitrina: «/Las niñas ya se han ido / cada una a su propia anciana, / zagalejos de espuma / botitas de caña. /»

La mirada de la poeta recorre lugares, momentos, luces, paisajes y rostros que acaricia con su exactitud benevolente, a la vez que una capacidad de disección muy ilustrativa. El poema «Tri-

murti de caballero», está dividido en tres partes en un hipotético viaje que baja del rostro a los pies y vuelve a subir al rostro recreando una visión certera a la vez que onírica del alma humana: «/El peso de una historia / sobre los pómulos ardientes, / alas en el presente detenidas.// (...) /No pudo soportar el óxido, /página a página avanzando / por lo ilegible para él, por lo nunca encontrado. / Entonces, dejando a un lado sus quevedos, / cerró el libro y apagó la luz./» Palabras que configuran el silencio, ese callado observador que navega por el tiempo y siempre acaba alcanzándonos en algún callejón, para regurgitar todo el murmullo de la vida, que de pronto se desvanece como si nunca hubiera existido. «/No hay mundos del silencio / ni se han perdido las palabras / que se dijeron un entonces. / El aire, en sonidos múltiples, / las va llevando de un lugar / a otro / como a plumas / de música, / de signos y babel. /» O quizás como si pudiera existir eternamente: «/ No morir en un mundo de silencio, / me digo. / No morir en un mundo sin palabras, / de voz en blanco y negro / o sólo en negro, quietas, titilantes / del fuego de las bocas, / de los aires del corazón sin voz. / Silencio. /»

Estamos ante una poesía profundamente meditativa, desde la que Julia Uceda bucea proponiendo respuestas que, como las únicas posibles, conforman en sí mismas nuevos interrogantes. Escudriña el espacio, y nos hace llegar ecos visuales y sonoros desde Petra, una vieja ciudad castellana, India, el río Hudson, una representación de kabuki o ese Disneyland donde ella nunca ha vivido. Sabe la poeta de la naturaleza heroica de estar vivo, como dijera Rubén Darío en su antológico poema *Lo fatal*, y por eso sus versos son, ante todo y sobre todo, profundamente humanos. *¿De qué se hace un héroe?* pregunta uno de los poemas que conforman este libro mágico y delicado como la propia existencia. Y la respuesta no podía ser otra que la que Julia nos brinda: «/De la fragilidad de la pureza. / De la fe en otros mundos. / Del dolor de respirar. /» Alta poesía la de Julia Uceda, merecidamente consagrada y urgentemente recomendable

Blanco nocturno, negro y policial

Ronaldo Menéndez

Cada vez que veo la información de un concurso o un evento literario cuyo perfil temático involucra crímenes, detectives, armas, falsificaciones y corruptelas, el encabezado establece que se trata de un evento Negro y policial. Pocos textos teóricos he leído capaces de deslindar una confusión que crece y se perpetúa como un crimen no resuelto: en literatura, una cosa es el texto policial, y otra muy distinta la llamada *serie negra*. Un magnífico texto que se niega a archivar el caso, fue publicado por Ricardo Piglia en el año 1979 como introducción a un libro de cuentos, bajo el título *Lo negro del policiaco*. Hace menos de un mes apareció en las librerías de España la novela 'Blanco nocturno', también de Piglia, publicada con el sello de Anagrama. Estamos ante una buena oportunidad para establecer algunas líneas de reflexión que, una vez más, intenten una aproximación a los conceptos de negro y policial, verificando qué hay de uno u otro en la novela del escritor argentino.

Ricardo Piglia es hoy por hoy un clásico contemporáneo de la literatura hispanoamericana, pero sabemos que un denominador de tal envergadura no implica que sea un viejo conocido del gran público lector de este lado del océano. En mis clases de creación literaria, cuando menciono a Piglia, los alumnos suelen enarcar las cejas (a excepción del algún argentino que se muestra orgullosamente argentino) y toman nota de la mención que hago de algunos de sus libros: *Plata quemada*, *Respiración artificial*, pero sobre todo van en busca del mejor texto que he leído en toda mi vida –y así se los hago saber– sobre la técnica del cuento, y que es

---

Ricardo Piglia: *Blanco nocturno*. Anagrama, Barcelona, 2010.

hoy un texto imprescindible para quienes pretendemos vivir de la teoría del cuento: Tesis sobre el cuento. Siempre digo lo mismo desde mi sesgado ángulo de lector: me gustan más los cuentos de Piglia que sus novelas; y además, Piglia es uno de esos autores a los que le debemos inteligentísimos textos teóricos. Su capacidad de análisis es extraordinaria y precisa en torno a ciertas técnicas literarias: cuento, novela, novela corta, negro y policiaco. Pocos autores consiguen, como Piglia, escribir textos teóricos complejos, claros y que sirvan para una aplicación práctica de los artilugios del oficio narrativo.

Me ha resultado inevitable leer la última novela del escritor argentino sin aplicarle, a rajatabla, aquellas categorías que él mismo establece como ventajas y reglas del juego para lo negro y lo policial. Digámoslo de una vez: *Blanco nocturno* es novela negra de punta a cabo. Hace poco un amigo, decepcionado lector de dicha obra, desgranaba sus razones y pude ir verificando que no le había gustado porque la leyó en clave policial. ¿Qué es leer una novela en clave policial? Buscar, ante todo y con respecto al crimen, el 'quién lo ha cometido', e incluso el 'cómo', que suele ir ligado a la sorpresa del hallazgo del asesino.

Todo texto policial, desde los tiempos de Poe y Chesterton, establece un juego de ajedrez donde el lector tiende a medirse con la figura del detective, intentando despejar las incógnitas del quién y el cómo. Queremos ganarle la partida al detective, y un buen texto policial es aquel donde el detective gana sin jugar sucio, esto es, teniendo acceso a las mismas claves que tiene el lector para desentrañar el enigma. Una vez leí que éramos lectores formados por Edgar Allan Poe (que con su libro *Los crímenes en la calle Morgue* inaugura la prehistoria del género policiaco). Es decir: somos lectores de la suspicacia, tendemos a sospechar de que detrás de cada elemento visible o evidente se esconde alguna clave que nos servirá para comprender algo que se mueve por debajo del texto como un río subterráneo. Para los lectores herederos de Poe, un mayordomo no es un simple mayordomo, es, como lo es el ama de llaves y hasta el propio detective, sospechoso de haber estrangulado a la anciana para falsificar el testamento.

Después de casi doscientos años de mayordomos estranguladores, perros que no ladraron la noche en que ocurrió el crimen

porque *conocían al asesino*, o colillas de cigarros que fumó el criminal y que solo se vendían en un quiosco de las afueras donde no iba nadie más que el asesino, el género policiaco tiende a estandarizarse. El lector formado por Poe sabe más que el detective Auguste Dupin, y lo policiaco muta, se diversifica, incursiona en híbridos con la novela histórica, el relato psicológico, la ciencia ficción y una larga etcétera que no es necesario desplegar aquí. (Baste asistir a uno de esos encuentros de Literatura negra y policial). Si uno lee *Blanco nocturno*, de Ricardo Piglia, buscando los rudimentos de este pulcro juego de lógicas que se despliega en los géneros policiacos tradicionales, sencillamente estará llevando a cabo eso que Umberto Eco llamó decodificación aberrante.

La novela de Piglia parte de un crimen que ha ocurrido en medio de la nada, es decir, en un pueblo de la pampa con sus dimes y diretes, sus mitos, sus secretos de esquina y sus turbios intereses económicos. Los personajes comienzan a tejer su historia y a proyectarse hacia el pasado (para que el lector los conozca) a partir de la figura de un puertorriqueño asesinado, con rasgos de dandi y cierta decadente simpatía. Queremos saber, en seguida, todo lo posible en torno a dicho personaje, y ese es el gancho. Una vez muerto, el lector continúa leyendo la novela como se lee una obra policiaca clásica: ¿Quién mató al puertorriqueño? Pero uno de los giros magistrales de esta novela es su rápida mutación de novela policíaca a artefacto de la llamada serie negra. Y es en este giro donde mi amigo el lector decepcionado comenzó a perderse. La razón fue esta: siguió preguntándose, a lo largo de toda la novela, por el 'quién' ha cometido el crimen; cuando debió empezarse a preguntarse, en cierto momento, sobre el porqué del asesinato.

La serie negra se constituye hacia el año 1926 vinculada a la revista *Black Mask, pulp magazine*, en torno a la figura del editor Joseph T. Shaw, apodado El capitán. Horace McCoy, Dashiell Hammet, Raymond Chandler, por solo mencionar algunos, publicaron en esta revista sus primeras obras. ¿De qué se trató entonces y de qué se trata ahora? Si lo policiaco es ante todo un género de la pulcritud lógica, la serie negra es sucia. No hay juego de ajedrez, porque solemos avanzar a través de las distintas peripecias de la historia sabiendo, a priori, quién es el criminal. E

incluso aún si se nos escamotea quién es el asesino, como es el caso de la novela de Piglia (hasta un punto en que lo sabemos tranquilamente), el lector debería comprender que esta incógnita no es el núcleo de la trama. Ocurre un desplazamiento evidente: el quién (pulcro juego de ajedrez), es sustituido por el 'por qué' del asesinato. Y las causas del asesinato nos proyectan hacia una red social que actúa como soporte del crimen. Leemos una novela negra no para enterarnos quién es el asesino, sino para conocer una realidad sucia, corrupta, lamentable y atroz, que se esconde detrás de cada crimen. Podría decirse que en toda novela negra el criminal es siempre 'la sociedad', o cierto aspecto torcido de determinada sociedad.

La novela de Ricardo Piglia juega arriesgadamente con este desplazamiento. Por eso no me extraña que mi amigo lector quedara fuera del juego. Empieza metiéndonos en la trama a través de una incógnita policiaca clásica, con su extravagante comisario *ad usum*, los ingredientes que apuntan a un crimen pasional, el laberinto de las deducciones lógicas. Pero de pronto el crimen gana envergadura de acontecimiento (casi) nacional, el comisario va pasando a un segundo plano, y aparece la figura del periodista investigador. No quiero dar un paso más en cuanto a la trama, para no develarle al lector sus misterios. Pero por su bien, para que no le ocurra lo que a mi amigo el decepcionado, quiero situarlo enfatizando este punto: la figura del comisario detective es sustituida por la del periodista de la capital que llega al pueblo. A partir de esta permutación de roles, *Blanco nocturno*, para que podamos aprovecharla en todo su virtuosismo, debe ser leída en clave de novela negra. Lo que sigue es un magnífico juego de voces y escenarios, de razones y sinrazones, para entender qué tipo de trapicheos e intereses constituyen el soporte del crimen.

Si alguna tradición hereda la novela negra no es, estrictamente hablando, la de Poe, Chesterton o Connan Doyle, sino una línea de la tradición norteamericana que entronca con el costumbrismo social a lo Sherwood Anderson. Por eso en la novela de Piglia hay pampa, gauchos, hábitos y costumbres, entresijos políticos y económicos. Pero no se queda ahí, hay más, mucho más: un delicado equilibrio entre los conflictos psicológicos y sus proyecciones externas. Una construcción firme de cada personaje secundario.

Una arquitectura argumental donde cada línea se equilibra y no podemos soltar el libro hasta que el final se nos mete dentro. Y aun así, seguimos resolviendo el crimen, imaginando qué ha pasado. Como en la vida misma ©

Silencio y olvido. El peso de la memoria

Jon Kortazar

La novela de un poeta. Esa es la primera impresión que recibí cuando leía, palmo a palmo, frase a frase, la nueva novela de Manuel Rivas: *Todo es silencio*. Hasta hace bien poco el calificativo de «la novela de un poeta» tenía carácter peyorativo. Ha llegado la hora de revisar esa opinión y creo estar en el terreno del elogio, en vez del lado de la frase despectiva.

Los poetas, cuando escriben novela, se fijan en elementos que destacan sobre las características puramente narrativas, sobre la elección de una trama que se desarrolla en el hilo del suspense, y la profundización psicológica de los personajes. Desde luego, la base argumental de la novela avanza a saltos, obviando la línea recta y la narración lineal, y los personajes provienen más de un mundo simbólico, y alegórico, que del mundo del realismo.

El núcleo argumental de la novela puede contarse con pocas palabras: el paso de las redes de contrabando tradicional en Galicia, del contrabando de café en la frontera, más tarde del volframio, de las personas, de los portugueses llevados a Francia, y del tabaco, al narcotráfico. En el recorrido hacia la globalización del tráfico, la novela recorre el auge y caída de un capo gallego.

Los personajes se centran en dos polos. En primer lugar tenemos a Mariscal, Tomás Brancana, el viejo contrabandista, rico y populista, el capo de viejo estilo, que se enriqueció con el contrabando de whisky y tabaco, y que mantiene una relación cercana con las gentes de Brétema; por otro lado, un cuarteto de niños,

---

Manuel Rivas: *Todo es silencio.* Ed. Alfaguara, Madrid, 2010.

amigos de la infancia, a los que la vida separará en su destino. Fins Malpica, quien se hará policía y desenmascarará la trama de quien fue su amigo Brinco; Brinco, de nombre Víctor Rumbo, contrabandista de nuevo estilo, sucesor de Mariscal y que utilizará sus redes para el contrabando de droga, marihuana y cocaína.; Nove Lúas, Leda Hortas, hija del marino que pesca con el padre de Fins, de quien se medio enamoró en la infancia, pero que termina siendo la compañera de Brinco, y espía ocasional para la red de contrabando; José Luis Balboa, Chelín, zahorí en la infancia, colgado y enganchado a la droga en la edad adulta, ayudante de Brinco, el más débil que no logrará mantener la presión y acabará en el suicidio.

En la novela de Manuel Rivas se describe una evolución de la situación de un pueblo que resulta simbólico, desde la primigenia y adánica infancia hasta un mundo que puede corromperlo todo, la policía, la economía, la prensa, el sistema judicial...

1. Una escritura del compromiso ético

La clara intención de la novela se resume en la voluntad de una denuncia sobre la influencia del contrabando de la droga en la sociedad civil de Galicia. Manuel Rivas ha querido novelar una durísima situación. Si Vargas Llosa partía de la pregunta. «Cuándo se jodió el Perú?», Manuel Rivas ha querido representar el momento en que Galicia estuvo a punto de joderse, con la omnipresencia del mundo de la droga en todos los niveles de la sociedad. Por ello, desde el principio, el novelista gallego ha pretendido una literatura de compromiso con la realidad.

Es conocida, por otro lado, su clara vocación periodística, en la que ha retratado el mundo poliédrico de una Galicia que se mueve del mito a la moto, de la leyenda a la propaganda, de la compasión a la crueldad. El autor ha declarado que al poeta le viene bien ser periodista para hacer pie en la realidad de su país, y al periodista le acompaña el poeta para no dejarse llevar por el tópico en el lenguaje. Desde esta perspectiva puede entenderse la admiración del autor por autores (argentinos) que no cedieron a ninguna debilidad (ni de ética, ni de lenguaje) y que llevaron a cabo obras de des-

lumbrante belleza como la de Rodolfo Walsh, o en otro sentido Héctor Germán Oesterheld, el guionista de novela gráfica *El Eternauta* que fue capaz de preveer el mundo de la dictadura argentina y sobre el que Manuel Rivas ha escrito páginas emocionantes.

Pero esta novela se aparta de la crónica, y ésta es uno de sus principales valores para crear desde la narración un mundo simbólico en el que las relaciones de los personajes muestran su actitud sobre la clave fundamental: rebelarse –y hablar– o dejarse llevar – y callar. En las páginas 70 y 71 los padres de Fins Malpica debaten sobre la actitud que debe mantenerse frente al contrabando. La mujer defiende un contrabando de subsistencia, el padre de Fins, por el contrario, denuncia la existencia de un contrabando de organización, que llevará al pueblo hacia la sumisión. Lucho Malpica, el pescador que no aceptó el poder de Mariscal, es quien mejor describe esta actitud ética que se subraya en la novela. Hay una historia de rivalidad entre los dos, que son de la misma quinta, sugerida, y a la vez, silenciada, pero que clarifica la actitud ante la vida: rebelarse ante la corrupción y morir en un accidente, o dejarse llevar por la falta de moral.

2. Una mirada poliédrica

Si aceptamos que no existe en *Todo es silencio* una concepción moderna de la novela, es decir ausencia de trama fundada en la causalidad, alejamiento de la introspección en los personajes, práctica inexistencia de la cronología ¿qué ofrece *Todo es silencio*? Creo que la primera y más obvia respuesta es una mirada y una lengua poliédrica, y además una magnífica paradoja.

La paradoja está en la primera frase de la novela: «La boca no es para hablar. Es para callar». Una paradoja que revierte confusión sobre la realidad: los nombres que no nombran, confunden; el eufemismo y el eufemismo supremo es llamar «*ausência de conforto*» a la «tortura» (p. 126-127), supone el primer paso para cambiar la realidad, y todo en la novela es una lucha titánica (marítima) entre hablar y callar, hablar en *eufemismo*, o hablar en nombre claro.

Hay en la narración una mirada hacia el absoluto que se nombra en ese «todo» que aparece en el título. Un absoluto que se muestra en una metáfora que gusta tanto al poeta, al novelista. La imagen de los dos reyes celtas que juegan al ajedrez mientras sus hombres batallan, y una vez terminada la batalla, ellos siguen jugando (p. 149, pero lo que es más significativo, capítulo XXX, de un total de XLV). Esa acción representa una metáfora de la novela misma. Dos reyes que todo lo pueden juegan al ajedrez con las personas de Brétema, y así los dos reyes celtas serían representaciones de Mariscal y Brinco que son quienes manejan los hilos de toda corrupción.

Pero en un nivel segundo de significación los reyes celtas representan también la metáfora de la escritura de la novela misma en la que el narrador principal mueve a sus piezas en el tablero de la novela, piezas que carecen de autonomía de los personajes libres. Las piezas de ajedrez son las representaciones –las alegorías– de los significados que el autor quiere poner en juego: el contrabandista antiguo y paternal –aún así, cruel, que lleva a la cama a la madre de Brinco y al suicidio a su marido–, el contrabandista nuevo, Brinco, sin escrúpulos; al policía bueno, al pescador sin mácula; a la madre sin memoria, a la mujer fatal y redentora, débil y fuerte al mismo tiempo.

En la narración del absoluto, del mal absoluto que pude haber sido, aunque pude que la novela no haya hecho referencia a un bien absoluto, sino histórico y reticente, la mirada y el lenguaje bíblicos componen el tronco fundamental de la narración.

Una novela de un poeta está atenta a la elaboración del lenguaje y al tratamiento simbólico de los elementos narrativos. Así es muy importante la utilización del latín, la creación de frases elaboradas, sin concesiones a lo sublime, lapidarias en los diálogos. El uso de una lengua misteriosa, pero a la vez, sagrada, definitiva como el latín da a los personajes un halo de premonición simbólica en la novela. Mariscal utiliza el latín aprendido en el Seminario para mantener el misterio de su poder, por ello en los primeros capítulos se pone tanta atención en el uso de la lengua. El narrador subraya la atención de los personajes –niños todavía– en el uso del lenguaje: «Le gustaba ese sabor de las frases urticantes en el paladar» (p. 9, la primera de la novela); las frases se repiten

como un letanía –que, como veremos, el narrador volverá una y otra vez a la frase clave de la novela. Porque el lenguaje da poder, oculta o desvela la realidad o para diferenciar «la realidad de los sueños» (p. 31), otra paradoja que resulta fundamental en el destino de los personajes: no hay que soñar, hay que dejarse llevar por la realidad que está diseñada por el mismo Mariscal, que es el que pronuncia la frase.

La sobriedad estética en la creación de réplicas en los diálogos entre los personajes está muy meditada y su efecto en el lector resulta una creación de sensaciones lapidarias.

Pero una novela creada desde la mirada poética busca efectos que residen en el poder simbólico de los elementos narrativos. El hilo narrativo, la causa y la utilización del tiempo como rectores máximos, se fragmenta en escenas y cada una de ellas puede mantener un poder simbólico subyugante. En ves de hilo conductor lineal en el argumento, se ofrece al lector una narración basada en la escena –capa capítulo es casi una escena autónoma– y en las imágenes simbólicas.

Hay escenas en la novela que son autorreferencias en la obra de Manuel Rivas, como por ejemplo, la narración de la madre portuguesa que recoge todo resto de la sangre de su hijo muerto en la frontera, porque no quiere que «quede nada aquí» (p. 70), o el caso del loco Belvís que chilló que era el Espíritu Santo en medio de un sermón del párroco (p. 58), o la permanente alusión a Chaplin, como icono fundamental de un mundo que bascula de un lado a otro. Así se llama el muñeco de Belvís con el que hace de ventrículo y que un sicario destroza de un disparo (p. 203-205), en una –otra– metáfora del poder. Hay referencias que pueden encontrarse en el libro de poemas *A desaparición da neve* (2009), pero bastante antes en la recopilación de artículos *A cuerpo abierto* (2008), en el que se encuentran muchas de las claves de esta novela, muchas frases, muchas referencias, que prueban que el poeta y el cronista van del brazo a brazo partido.

Pero cualquier escena mantiene un poder de poder simbólico dentro de la novela y de seducción del lector fuera de ella. Son escenas simbólicas todas las de la primera parte (titulado «El silencio amigo») en la que los niños viven en un Paraíso donde el mar trae –sin labranza– los dones, y que contrastan con la segun-

da parte («El silencio mudo») en la que el mar traerá todas las desgracias, como toda la podrida sociedad que proviene del narcotráfico (la muerte de Lucho Malpica, el padre de Fins, tiene lugar, sin embargo, en la primera parte).

Así en vez de trama diseñada y delimitada, la novela y al autor prefieren seguir una narración en saltos, en elipsis, y en vez de causalidad la narración se basa en escenas, como si fuera una narratividad cinematográfica, y bastaría pensar en las escenas de acción para constatar lo importante que es el cine en esta novela. Pero no me interesa tanto el uso de la narratividad cinematográfica, sino el uso simbólico de esas escenas que muchas veces terminan con una elipsis que se dirige a subrayar la importancia del silencio en el universo de los personajes. La utilización de la escena atiende y atañe a la construcción de un mundo simbólico que el autor quiere construir en la novela, que no es una crónica del paso del contrabando gallego del tabaco al narcotráfico, sino una reflexión moral sobre la existencia del mal y de las consecuencias morales que produce en la sociedad ese salto.

La novela de un poeta que confía en la fuerza del lenguaje como engranaje fundamental del texto narrativo mantiene dos constantes significativas: la repetición y el contraste. Hay una frase que no deja de repetirse –cíclicamente– en toda la novela. Me refiero a la cita del salmo 135:

> «Os habent, et non loquentur. Tienen boca y no hablan. Si aprendéis esto, tenéis más de media vida ganada. Y el resto también es sencillo. Oculos habent, et non videbunt. Tienen ojos y no ven: Aures habent, et non audient. Tienen oídos y no oyen» (p. 30).

Esta cita da la medida de la fuerza simbólica de la novela. La sociedad se pierde en el silencio de los que no quieren comprometerse. Y ése es un mensaje valioso para el País Vasco, con su particular parcela podrida en la sociedad. Si la cita se repite, cada vez que se cita se cambia la conclusión a la que lleva «el hechizo» (p. 30) que crea la frase. Unas veces repetirla es confesar el poder de quien la dice, es aceptar que «si aprendéis esto, tenéis más de media vida ganada», o como se afirma en otra ocasión «las cosas vienen rodadas».

O la referencia a los pies desnudos de Leda en la primera parte. En la segunda, significativamente, la que camina descalza es la policía Mara, quien encontrará los zapatos de Leda en el momento del enfrentamiento armado en el callejón (p. 194), lo que significa que desde ese momento Leda también estará descalza, es decir pisará el suelo directamente, sin doblez, sin eufemismos, puede ser que en ese momento cambie la actitud de Leda, que busca, de nuevo, el mundo perdido de la infancia. Simbólicamente será ella la que lleve la maleta de Chelín y sobre ella se pronuncia la última frase de la novela: «¿Recuerdos? Entonces sí que pesa». Frase que contrasta con el intento de olvido, objetivo que es el fin de toda la acción de la novela. Los pies descalzos determinan la unión con otro símbolo: los dedos de los pies parecen argonautas, los seres mitológicos que llevan a Fins a la investigación y cuya alusión vuelve una y otra vez en la novela desde que leyó que «si se mira dentro de los ojos del argonauta, se ve que los tienen vacíos» (p. 33).

A la repetición le sucede el contraste: así el penalti que una chica, Leda, le tira a Chelín en la página 61, le sucede en el hilo simbólico del texto, el penalti que le marca la prostituta Cora, por cierto también descalza, y que llevará a Chelín al suicidio (p. 214).

Sin embargo el contraste más importante desde el punto de vista del peso simbólico se produce con los espacios. No analizaremos aquí los nombres de los personajes, todos ellos marcadamente simbólicos y que atañen a «otro» significado distinto al primer objetivo que es nombrar al personaje: Brinco, es obviamente, quien salta de un lado a otro, y Fins hace referencia a la Finisterra, al fin de la historia de la corrupción de los contrabandistas. Los espacios son importantísimos en esta novela, Brétema hace referencia a un espacio mítico, y por cercanía fonética puede referirse a una Bretaña, acercada en el tiempo, pero no en le sentido alegórico de espacio total, como esos espacios totales de las novelas de Faulkner o de García Márquez. Es a la vez el topónimo de un lugar al norte de Galicia, en el más al Norte, y el nombre de un grupo poético de Vigo. Ese nombre alegórico contrasta con las referencias reales que se circunscriben al área de la ría de Arousa, sobre todo el cabo y faro de Cons, aunque es evidente en el texto un intento de deslocalización, de reafirmación de un espacio que

mezcla que puede representar la totalidad de la costa gallega, tal como se quiere subrayar en la descripción que se realiza del lugar al comienzo del capítulo IV. Símbolo y realidad –sueño y realidad que diría Mariscal– para crear un espacio simbólico, un espacio en que se mezcla leyenda, tiempo premoderno, y postmodernidad, local y global.

Para la expresión de un mundo tan heterogéneo, tan construido en capas, donde en las más profundas perviven el mito y la leyenda y en las más superficiales el mundo postmoderno, Manuel Rivas ha construido una estética de lo heterogéneo, que consiste básicamente en aunar literatura oral, leyenda, anécdota expresiva, chiste (el humor de la novela, agrio a veces, es una veta que queda fuera del foco e este trabajo), con la expresión de una vanguardia literaria atenuada. Es en la libertad con la que escoge los detalles donde se muestra esa expresión de la heterogeneidad de materiales con los que el autor construye un mundo que se balance entre la tragedia y la inocencia.

Sin embargo el contraste espacial más importante se produce en el espacio doble de la Escuela de Indianos enfrentada al bar Ultramar. Como sucede en otras obras de Manuel Rivas la Escuela –y los maestros– significan la posibilidad de la Utopía:

> «Muchos de aquí, muchísimos se fueron a América [...] Y lo segundo juntarse para hacer una escuela. Y la hicieron. Lo mismo en muchos lugares de Galicia. Para ellos era la Escuela Moderna [...] Se hicieron muchas, pero en ésta había algo especial. Esa idea extraordinaria de que el suelo fuese el mundo [...] Cada cierto tiempo, te sentabas en un país diferente» (p.34).

Esa Escuela de Indianos que en el suelo representa el mapamundi, contrasta con el mapa que se despliega en el Ultramar, y que termina en el gráfico de la comisaría:

> «Mapamundi con anotaciones fijadas con alfileres: Paraíso fiscal, Off-shore, Puerto Base, Barco nodriza, Transferencia, Desembarco, Alijo» (p. 174).

Incluso el vocabulario chirría. Y es que el mundo de la escuela, con la representación del viejo maestro y el universo de Mariscal son muy diferentes:

«Usted cree en esa candidez de que un mundo en el que todos leyesen, en el que todos fuesen culto, sería mejor. Se imaginan lugares como Uz en los que en cada casa hubiese una biblioteca, y que en cada taberna, un club de lectores» (p. 82).

Si Brétema significa la niebla, y por ello, representaría el símbolo de la belleza, Uz significa «brezo» y por ello designaría el mundo más rural y salvaje de Galicia.

3. Ritmo en la prosa

Si el espacio simbólico de la tierra es importante, no lo es menos la presencia del mar. Puede decirse que la prosa, tan certera, tan sobria, tan exacta de la novela representa el movimiento y el sonido del mar: ola que llega, ola que se retira, ola tras ola un ritmo preciso de la lengua que se utiliza. Ya los títulos de las dos partes de la novela subrayan el contraste entre el mar que llega: «El silencio amigo» y el mar que se va: «El silencio mudo».

Esa voluntad de estilo puede comprobarse en un momento en que, rompiendo los moldes de coherencia de la voz del narrador de la novela moderna, el escritor cambia la voz del narrador y en todo el capítulo XXI concede la voz a Chelín, quien se encuentra solo en la Escuela de Indianos. Ese monólogo interior del personaje comunica de manera clara la representación de un texto que imita al ruido de la naturaleza en sus frases cortas, en su discurso punteado de puntos seguidos, con sus paralelismos y sus repeticiones.

Y el ritmo de las olas del mar que se quiere representar en el texto de la novela coincide con el contraste de sentidos que desde el principio se quería crear en la novela: el contraste entre hablar, ola que rompe, y callar, ola que se retira. En esa música del contraste marino se construye la estética de esta novela de poeta

Habitación doble

Bianca Estela Sánchez

Luis Magrinyá (Palma, 1960) es un autor desconcertante. Su última novela, *Habitación doble*, que ha sido publicada en la editorial Anagrama, es difícilmente clasificable. Mirándola desde diferentes perspectivas, aunque se formen círculos concéntricos, la prosa de Magrinyá responde muy bien a sus aspiraciones como escritor.

Si como ha asegurado en más de una ocasión su objetivo era no magnificar el patetismo de la insignificancia, tras la lectura de su libro no hay más remedio que asegurar que lo ha conseguido. El patetismo no tiene nada de insignificante, podría ser el hilo conductor temático y formal de un libro en el que se recopilan una serie de narraciones divididas en dos por la relación entre padres e hijos.

En el libro de Luis Magriyá puede dar la sensación de que cabe casi todo, pero lo que sucede es todo lo contrario. Sus personajes rozan el imposible por su extrema realidad. Son como de otro planeta, pero circulan por el imaginario común con toda naturalidad, y son rápidamente asimilados por el lector, que los comprende y que se siente cómplice de sus excentricidades.

La primera persona escogida por el autor para circular por el relato constituye toda una declaración de intenciones. Se trata de una editora sin gusto ninguno que solamente publica novelas muy malas que no consiguen ningún éxito. Es el primer guiño contra lo establecido como estético, contra la norma, ya sea literaria o de cualquier otro tipo.

En la obra de Magrinyá reina la anarquía, y digo reina porque lo hace de forma autoritaria y con un orden escrupuloso, alejada del caos. El lector percibe el caos, eso es indudable, pero es un

---

Luis Magrinyá: *Habitación doble*, Ed. Editorial Anagrama, Madrid, 2010.

caos controlado que no termina de cruzar la barrera que afirmaría su propia esencia. Un camello lector de David Copperfield, un hombre al que han violado y que se cita con un amigo periodista en Ámsterdam, donde tiene un apartamento consecuencia de su experiencia traumática, la muerte de Michael Jackson o los atentados de Bombay, en los que aparece Esperanza Aguirre como un personaje más que circula por el libro... Todo es posible, incluso la conversación de dos ciudadanos franceses que recorren en su automóvil una autovía a las afueras de París y se muestran inquietos ante la imposibilidad de reconocer a los suicidas.

Unas historias se cruzan, otras se pierden, pero habiendo dejado un hilo finísimo que sirve para alcanzar conclusiones o sensaciones. Es el caso de la historia de un padre al que atraen los asesinos en serie y que se cuestiona sobre esta afición y sus posibles consecuencias, para lo que empieza a investigar la biografía de uno de los sujetos.

De ese modo, elevando la anécdota de forma superlativa, y con un lenguaje atrevido que genera sorpresa, aunque de él se denota un conocimiento filológico que lo salva de cualquier tentación de banalidad, Magrinyá ha compuesto su artefacto, ya que resulta difícil calificarlo de modo alguno. Habrá quienes repudien su libro a las pocas páginas y provocará igualmente el efecto contrario en muchos lectores.

Sus relatos son instalaciones literarias, como él mismo las ha bautizado, en un ejercicio de eufemismo que se convierte en un gesto cariñoso hacia el cuento contemporáneo, en el que pretende situarse sin formar parte de él.

A modo de advertencia, la propia portada del libro resulta ya desconcertante, con la imagen de un marciano de hojalata. No se ha contentado Magrinyá con este aviso, sino que ha rodado un video sobre el libro que viene a completarlo, a modo de prólogo o de epílogo, con el mismo tono inverosímil que se mantiene en sus páginas.

«No es el libro que compraría un periodista», ha asegurado el autor, enfatizando el carácter inverosímil de las historias que se entrecruzan. Sin embargo, el extremo de esa irrealidad se conecta de forma asombrosa con la propia realidad, como si se tratara de un círculo que no llega a afirmarse, que no se ha cerrado y que aún

es una línea curva apunto de conectarse para completar su geometría.

Ganador del premio Herralde en el año 2000 por su novela *Los dos Luises*, Luis Magrinyá ha escrito además dos libros de cuentos, *Los aéreos* (1993) y *Belinda y el monstruo* (1995). En 2005 publicó la novela *Intrusos y huéspedes*. Sus vecinos decían de él que era una persona normal, como muestra en la fotografía que ha elegido para la solapa de su libro. Además, ha estudiado letras y fotografía y ha trabajado como traductor, lexicógrafo y editor ©

Bajo la superficie de las cosas

Juan Marqués

Hay novelas que impulsan al lector entusiasta a ponerse a escribir novelas, que consiguen que a uno –por más que carezca de imaginación o de perspectiva narrativa– le apetezca intentarlo, y que incluso parezca fácil. Esto último, lejos de ser un defecto, es una de las grandes conquistas de la mejor narrativa reciente, siempre que no implique superficialidad, desgana o ganas de terminar cuanto antes y de cualquier manera. Entendámonos: al margen de esa detestable moda actual de los microcuentos (que a menudo constituye el género literario favorito de la gente a la que no le gusta leer), y del escaso alcance de algunas *nouvelles* que tal vez no son malas pero sí inanes (y pienso muy particularmente en algunas que llegan desde Francia), existe una nueva novela breve que lo es no por simpleza sino por voluntad de sugerencia, de insinuación, de aprovechar las mejores lecciones del cuento e incluso del poema. Son narradores que confían en la inteligencia de sus lectores y por tanto no les preocupa que éstos trabajen un poco; al contrario: buscan para ellos un lugar en la narración y en lo que queda fuera de ella, y pretenden que no sean simples testigos pasivos y perezosos que asisten a las anécdotas y confidencias intrascendentes de un narrador complaciente (sobre todo consigo mismo).

En este sentido, el guatemalteco Eduardo Halfon da con *La pirueta* un verdadero salto a la lista de los narradores dignos de ser tenidos en cuenta. Si ya con su penúltimo libro, *El boxeador polaco*, daba una clase magistral sobre hasta dónde puede llegar un cuento (especialmente con el magnífico «Twaineando»), en esta

---

Eduardo Halfon: *La pirueta*. Pre-Textos, Valencia, 2010.

novela (que parte, por cierto, de uno de los relatos de aquel libro) consigue y ofrece un texto de lectura aparentemente fácil y aun ligera, pero en la que no resulta nada sencillo acceder a su sentido último. El autor deja sueltos todos los cabos que quiere dejar sin resolver, y ésos son, al final, casi todos, o por lo menos casi todos los que parecían relevantes, aquellos que justificaban y sostenían la narración. Tras muchas insinuaciones que a veces actúan como sobreentendidos, casi nada se cierra, pocas cosas se explican..., pero Halfon también logra que eso no importe demasiado y que la lectura se disfrute más y no termine tras el punto final, algo que agradecerán los lectores más exigentes y activos.

A cambio, otros lectores quedarán tal vez decepcionados por el final, pero en mi opinión supone un desasosegante «viaje al fin de la noche» que se emparenta bien con lo mejor de esa última narrativa, por lo que tiene de epifanía inquietante, de misterio desenfocado, de dejar al lector con la obligación de pensar, de completar, tal vez de volver atrás..., y dejarlo también con apetito de más, positivamente insatisfecho. Es, por otro lado, un desenlace honesto, en el que el autor, a través de un extraño *descensus ad inferos*, deja de buscar a esa persona a la que nunca sabemos exactamente para qué busca y se deja llevar por una situación desconcertante, inesperada, tal vez peligrosa pero estimulante, onírica, en línea con las obsesiones que se han confesado en algunos de los primeros compases de la novela. Y es, de paso, un cierre en el que literalmente se exploran las profundidades, lo que subyace, algo con lo que quizá el autor también pretenda lanzarnos un aviso sobre las intenciones de lo que está escribiendo, distanciándose de lo plano y lo anecdótico.

Aparte de ser una novela sobre la búsqueda, y sobre la obsesión, y sobre la música, y sobre los gitanos, y sobre Belgrado tras la guerra, y sobre el regreso a los orígenes (pero a los orígenes comunes, primarios, no a los individuales)..., *La pirueta* es también una odisea urbana en una ciudad desconocida y más bien hostil (con algún breve –y no sé si irónico– descanso bucólico) protagonizada por los cuerpos que se enlazan, por el dinero, por el tabaco, por el alcohol..., pero no por la violencia, que sólo aparece de forma muy oblicua o, mejor, tácita (esos neonazis, al final, o esos intimidantes policías de la aduana serbia...). Y, sin embar-

go, es cualquier cosa menos una muestra de eso que se viene llamando «novela sucia». Al contrario, es plácida cuando quiere serlo y la presencia de la música, libérrima y liberadora, ayuda a dotar al libro de alma, de pulpa vital, de tejido.

Por fin, por otra parte, alguien entiende que aprovecharse de los descubrimientos y conquistas narrativas de Roberto Bolaño pasa necesariamente por no tratar de imitarlas (otro excelente ejemplo de este 2010 sería *Zumbido*, la primera novela del colombiano Juan Sebastián Cárdenas), y aunque a veces se cuelan afirmaciones que pueden tener algo de caprichoso o poco meditado («Me parece imposible, aun inverosímil, no enamorarse de alguien que se llama Lía y que además vuelve de un viaje con el pubis tersamente rasurado», se sentencia, como primer ejemplo, en la página 21), el tono general es muy alto, continuamente digno de aplauso. Quizás este narrador sólo falla un poco, curiosamente, cuando intenta «ponerse poeta», aunque también logra alcanzar intuiciones deslumbrantes en ese sentido. Pero es sobre todo un experto insuperable en narrar lo que sucede cuando no sucede absolutamente nada, cuando únicamente pasea, observa, come y fuma (ver, por ejemplo, las magníficas páginas 107-111).

La tercera parte es un verdadero banquete de veintiocho páginas, y contiene los momentos más elevados e inspirados del conjunto. Le da verdadera amplitud lírica, nos ayuda a situarnos en el desarrollo temporal de los acontecimientos, transportándonos juguetonamente de aquí a allá, sirve para perfilar mucho mejor a los tres personajes principales (el narrador –Eduardo–, Lía y el desarraigado y escurridizo pianista Milan) y supone un descanso estratégico entre el planteamiento de la novela y su hipnótica propuesta de desenlace.

Es, en fin, una novela muy viva, muy libre, muy desatada, vibrante a pesar de la moderada apatía del protagonista-narrador. La historia, sin que se sepa muy bien cómo ni por qué, atrapa desde el primer momento y ya no te suelta hasta el último párrafo, curiosamente cuando el protagonista es, también, extrañamente atrapado...

Tal vez en alguna de las futuras narraciones de Eduardo Halfon se recupere alguno de los asuntos que *La pirueta* deja pendientes, pero es de temer que, aun siendo así, esa nueva obra abrirá a su

vez otros varios caminos, pero no para extraviar o despistar al lector, sino para expresar la voluptuosa certeza de que se puede escribir una buena novela sobre cualquier cosa si uno tiene el espíritu adecuado, la suficiente curiosidad y la capacidad de observación necesaria. En un mundo tan amplio y narrativamente ingobernable como el de nuestro tiempo, lo que Eduardo Halfon y su personaje focalizan, por pequeño o cotidiano que sea, tiene, casi por definición, significados infinitos y cambiantes. El interés, la atención y las ganas de disfrutar con que tanto narrador como protagonista se sumergen en la novela y en lo que ésta va descubriendo suponen no sólo una lección de literatura, sino de algo más importante, y revelan una actitud envidiable ante el siempre confuso presente ©

Paseando por nuestra historia

Isabel de Armas

Después de 70 años dedicado al estudio de la Historia de España, Manuel Fernández Álvarez, considerado el gran maestro de la divulgación, se ha decidido a escribir, no un libro más de Historia de España, sino una reflexión sobre ella, sobre sus principales acontecimientos, haciendo hincapié en los debates más conflictivos que los estudiosos han ido planteando en los últimos tiempos.

No ha pretendido realizar un trabajo sesudo de investigación, sino de llevar a cabo una ojeada general sobre los sucesos más destacados de nuestro pasado, como la Inquisición, el descubrimiento y conquista de América, o la llamada leyenda negra en torno a Felipe II. El historiador reconoce que se trata de una tarea muy personal «porque obliga a elegir y, por lo tanto, también a las inevitables omisiones».

A la hora de seleccionar, el autor de *España. Biografía de una nación* ha dado primacía a los aspectos culturales. ¿Por qué? Su respuesta es que «ante la tendencia de no pocos de nuestros intelectuales a mirar con desconfianza, cuando no con aversión, a nuestra historia, yo he querido aferrarme a ese terreno en el que parece que el pueblo español ha dado muestras de un gran protagonismo reconocido por todos».

El recorrido por la historia de nuestro país, que encontramos en estas 562 páginas, va desde Altamira hasta la historia más reciente. Comienza con la mirada que el autor arroja sobre el arte de la prehistoria, tomando, como decimos, uno de los lugares sin duda paradigmático del arte prehistórico europeo. Asimismo, el

---

Manuel Fernández Álvarez: *España. Biografía de una nación*, Editorial Espasa, Madrid, 2010

resultado de la monarquía visigoda será visto desde su legado cultural (San Isidoro de Sevilla), la España musulmana desde la cumbre de su obra arquitectónica (la Alhambra de Granada), y también la reconquista será contemplada desde uno de sus fundamentales resultados artísticos, el románico. Así, en todos los capítulos de la historia, Fernández Álvarez dedica una especial atención al arte de cada época, pudiendo hacer el positivo balance final de que la historia de España, tan pródiga en victorias y conquistas como en ruinas y pérdidas, obtiene siempre unos sobresalientes resultados en términos artísticos en todos los ámbitos.

Los sucesos más destacados

Según nuestro autor, con la nueva Monarquía visigoda, a partir de su asentamiento en España y, sobre todo, desde que con Leovigildo y Suintila se acabase dominando a los suevos en Gallaecia y expulsando a los bizantinos en el sudeste español, todo ello en la segunda mitad del siglo VI, se puede afirmar que empieza la verdadera historia de España. Tiempo después, la batalla de Guadalete va a ser un punto clave, ya que, cuando el ejército visigodo sea derrotado, al invasor musulmán no le costará trabajo someter al reino, porque el pueblo no le va a ofrecer apenas resistencia.

De los comienzos de la Reconquista, comenta el historiador: «Las crónicas cristianas, así como las musulmanas, tendieron a magnificar la batalla de Covadonga como un importante hecho de armas decantado a favor de Pelayo y sus seguidores, de donde arrancarían los comienzos de la recuperación de España». En cuanto a la reacción de la monarquía asturiana, Fernández Álvarez opina que «es mucho más que un arranque de rebeldía frente a la conquista musulmana. Es la conciencia de que esa España que se extendía al sur de la Cordillera Cantábrica era reivindicable, como un despojo sufrido por el rey Rodrigo, el último monarca visigodo, por lo cual el reino astur podía legítimamente reclamar su recuperación apelando a las armas». En principio, la lucha planteada era la de ver quién vencía finalmente, si España se convertía en la gran punta de lanza del mundo musulmán o si por el contrario se rehacía hasta poner las enseñas cristianas sobre las

mismas costas del estrecho de Gibraltar, marcando que quería ser cristiana y europea y no africana y musulmana.

De este periodo de la Reconquista, el autor destaca la figura contradictoria del Cid: «Cuando el historiador se acerca más a aquella figura –escribe– y va estudiando las etapas de su vida, se encuentra con que tan pronto está luchando contra los reinos de taifas musulmanes limítrofes con Castilla, como a favor de ellos; e incluso más tiempo a su servicio que en su contra». También de esta época destaca el Camino de Santiago, que generó una importante actividad económica y cultural al tiempo. La ruta jacobea, que en realidad era como la réplica musulmana al viaje santo a La Meca, constituyó un eje fundamental de la conexión de la España cristiana con la Europa occidental y permitió la penetración del arte románico en el norte de la Península Ibérica.

Fernández Álvarez apunta que si en esa época de los siglos XI y XII es la arquitectura –las grandes iglesias románicas, culminando en la catedral de Santiago– la mayor manifestación cultural de la España cristiana, en la musulmana (coincidiendo con esa dispersión de los reinos de taifas) lo más notable en el campo cultural es la filosofía y la poesía. «Además –subraya–, no solo con una influencia marcadísima sobre la España cristiana, sino incluso sobre toda la Europa occidental».

Tiempo de los grandes triunfos

Con la forja del Imperio español surgen insignes personalidades: Grandes estadistas, como los Reyes católicos y su bien engrasado equipo de gobernantes; famosos soldados, como Gonzalo Fernández de Córdoba; intrépidos navegantes, como Colón o Magallanes y valientes conquistadores, como Cortés, los Pizarro, Valdivia y una interminable lista.

Entre 1475 y 1540, los españoles se desparraman, con un ímpetu increíble, por las dos Américas: recorren distancias inmensas, cruzan ríos que están entre los más caudalosos del mundo, franquean montañas que parecen inaccesibles, se adentran en selvas tropicales o cruzan desiertos inhóspitos. «Y lo conquistan todo –apunta el historiador–, a veces tan solo con un puñado de hom-

bres contra miles y miles de adversarios. Y construyen calzadas, como había hecho en Europa el antiguo Imperio romano. Y alzan ciudades, alejadas entre sí miles y miles de kilómetros».

De la conquista de América, este autor reconoce la violencia pero rechaza del todo la idea de genocidio. «Hablar de genocidio –escribe–, es fruto de una necia ignorancia, cuando no de una consciente falsedad; lo que no quiere decir que se pueda omitir el aspecto sombrío de la violencia, fruto propio de cualquier imperio en cualquier tiempo de la historia».

Con la guerra de Granada se produce el gran cambio. Es evidente que aquella guerra tomó pronto un signo religioso muy marcado. Se trataba de una guerra santa, una especie de cruzada. Y al incrementarse la sensibilidad religiosa, aumentó inevitablemente la intolerancia. «Y de tal forma –dice Fernández Álvarez– que sincrónicamente a la guerra de Granada se produce el establecimiento de la nueva Inquisición, la implantada por los Reyes Católicos, que tanto daño haría a la sociedad española».

Este libro destaca tres personajes clave del quinientos: El dominico fray Bartolomé de las Casas, un infatigable defensor del indio; el también dominico fray Francisco de Vitoria, un insigne profesor universitario y, finalmente, el emperador Carlos V, un soberano y un hombre de Estado.

Nuestro autor, como otros hispanistas, juzga que Carlos V, el Emperador, fracasó tanto en su intento de restablecer la unidad religiosa de la cristiandad, rota por la reforma luterana, como en su pretensión de acometer la cruzada contra el Imperio turco de Solimán el Magnífico. Al tratar sobre su posible legado para la Europa de nuestro tiempo, que aquel emperador soñó como una Europa unida, sujeta a unas normas en las que los valores morales nunca fueran orillados. «Él no hablará de Europa, sino de la cristiandad –puntualiza este hispanista–, pero es evidente que para el emperador ambos términos venían a ser lo mismo».

En cuanto a las Comunidades de Castilla y sus enfrentamientos con Carlos V, Fernández Álvarez se pregunta: ¿Lucharon las Comunidades por las libertades de Castilla? ¿O bien hemos de verlas como un movimiento urbano promovido por las principales ciudades castellanas que querían hacerse con un poder al modo de las ciudades-estado que tanto proliferaban en Italia? La res-

puesta es que, en un principio, los comuneros comienzan por considerarse los representantes legítimos de toda la Nación, y lucharon por un régimen representativo, frente al autoritario que quería imponer el Emperador. «Ellos no luchaban por un bien particular –escribe–, sino por el bien común». «La tesis comunera –añade– era que las ciudades reunidas en Cortes, o en Santa Junta, podían hacerse legalmente con el poder, cuando el rey estuviera incapacitado para ello».

De Felipe II y la famosa leyenda negra, nuestro autor concluye que, tan triste episodio se basa, sobre todo, en tres argumentos: la Inquisición y su fanatismo, la acción brutal de los conquistadores en América y las justicias del Rey Prudente.

Tiempo de decadencia y ruina

De la España de los Austrias Menores, como suele conocerse la etapa que abarca los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, con el que acaba la dinastía, Fernández Álvarez destaca la caída en picado de la sociedad española, donde la profunda crisis socioeconómica trae consigo que el hidalgo deje de ser el paradigma social para verse desplazado por el pícaro. Sin embargo, señala que, esta decadencia coincide con el auge de las artes: «como si fuera algo milagroso –escribe–, entre los escombros y las ruinas, florece una literatura y un arte que llenan de admiración al mundo entero y que constituirán el gran legado español del Siglo de Oro para las generaciones venideras». También dice que uno de los mejores modos de penetrar en la historia de aquel tiempo es acudir al Museo del Prado, lugar que evoca los grandes acontecimientos y los grandes personajes: Felipe IV, Isabel de Borbón, Olivares, el cardenal infante don Fernando, el príncipe Baltasar Carlos... Pero también los hombres del pueblo, incluso en cuadros de tema mitológico convertidos en escenas populares, como *El triunfo de Baco*, conocido popularmente como *Los borrachos*.

De la España de la Ilustración, dice el autor de este libro que «ha renunciado a su misión anterior de hispanizar a Europa. Y es que con la Ilustración se produce el fenómeno contrario: es esa Europa, por la mano de Francia, la que se encarga de europeizar a

España». Esa España popular ya no siente la necesidad de «salvar» a Europa como la sintieron los hombres del siglo XVI. A nadie le preocupa ya que el calvinismo se desarrolle en los Países Bajos o que el luteranismo sea más y más pujante en Alemania.

El siglo XVII supuso para España un profundo declive por las guerras interminables en que se había metido en Europa; pero en el siglo XVIII la nueva dinastía de los Borbones, bien secundada por ministro de gran valía (Patiño, Ensenada, Floridablanca, Aranda, Jovellanos...), permitió una notable recuperación nacional, al volver otra vez a niveles internacionales de primer orden. Pero a partir de 1824, España, reducida al dominio peninsular, con las excepciones de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, entra en un periodo de postración agravado por la serie de guerras civiles que la desangraron brutalmente a lo largo de buena parte del siglo XIX.

De la Constitución de 1812, escribe Fernández Álvarez: «Se ha dicho que aquella obra política fue prematura y que no se acomodaba con la España de la época (...). Pero lo cierto es que aquella primera constitución sería siempre ya un punto de referencia para los que luchaban por la libertad, y eso casi hasta nuestros mismos días».

Al referirse al periodo de la Restauración, nuestro autor alaba el sistema canovista que logró mantener su vigencia a lo largo del último cuarto del siglo XIX, superando incluso crisis tan profundas como la de 1885, cuando fallece Alfonso XII. «Aquel rey que tanto prometía –escribe–, que pese a su juventud había sabido encarnar su papel de monarca constitucional». «La Restauración –puntualiza–, con todos sus defectos, tuvo una importante nota positiva: había sacado a España de esos bandazos políticos que había sufrido a lo largo del siglo XIX, particularmente exasperantes durante el sexenio revolucionario, a raíz del destronamiento de Isabel II».

Tiempo de desventuras continuas

Del reinado de Alfonso XIII, este libro ofrece un sombrío panorama de los principales problemas que afectan al país: un

problema social cada vez más candente, un Ejército y una Marina en quiebra, unos nacionalismos inquietantes y un país mal gobernado. Señala que, entre una serie de políticos de segunda y de tercera fila, surgen dos auténticos hombres de Estado, dignos herederos de Canovas y de Sagasta, que fueron Maura y Canalejas. «Sin embargo –dice el autor–, la mala fortuna quiso que ambos desapareciesen de la escena política cuando mejor lo podían hacer».

Para nuestro historiador, el dictador Primo de Rivera –«hombre autoritario, pero en ningún momento cruel»–, cometió un error garrafal al abandonar su plan primigenio y decidir dar un golpe de timón: «sustituyó el Directorio Militar por un Directorio Civil, lo que suponía abandonar aquella idea inicial de que su paso por el poder iba a ser breve y como un puente para que la vida parlamentaria, regenerada, pudiera volver a gobernar el país». Por el contrario, con el Directorio Civil, Primo de Rivera creó una Asamblea Nacional, cuyos miembros eran designados por el Gobierno, y un partido (Unión Nacional) que convertía a España en una dictadura con ánimo de perpetuarse a sí misma.

Manuel Fernández Álvarez destaca una difícil cuestión que los dirigentes de la Segunda República no supieron resolver: conciliar los nuevos aires de libertad con un mínimo de orden. Entre los contados políticos de alto nivel de esta época, cita la figura de Azaña y la que fue su gran torpeza: la poca atención que prestó al problema social, que tanto debía haber preocupado a los hombres de izquierdas de la República.

España se iba dividiendo cada vez más en dos sectores radicales, haciendo imposible la vida civil de la República. «Lo que se avecinaba era el enfrentamiento –dice el autor–, deseado por no pocos, pero que ninguno suponía que iba a ser tan cruento, tan largo y tan dramático». En pro de la República este libro destaca su espléndida labor cultural, en particular la desarrollada en las escuelas: «logró crear una promoción de maestros, y sobre todo de maestras, ilusionados e ilusionadas con su tarea de preparar a la infancia para un mundo mejor, más comprensivo, más justo y más culto».

Respecto a la Guerra Civil de 1936, el historiador siente necesidad de expresar que buena parte de la población apoyaría, desde

un primer momento, a los sublevados. «Quiero decir –matiza– que no fue solo un alzamiento militar sin más, sino que pronto puso en marcha y en pie de guerra a buena parte de la población». Y resume así el terror y el horror desencadenado en toda España: «Puede decirse que durante cerca de tres años España vivió la peor de las pesadillas. Fue una hoguera inmensa que consumió a miles y miles de españoles y que destruyó, además, gran parte de la riqueza nacional». Con el final de la guerra, Fernández Álvarez recuerda la frase que pronunció De Gaulle: lo espantoso de cualquier guerra civil es que cuando termina la guerra no empieza la paz. Tampoco olvida citar a Curchill, otro observador de excepción que ya vaticinó que, dada la ferocidad de la contienda, no cabría duda de que el vencedor, fuera el que fuere, sería implacable con el vencido. Efectivamente, el vencedor practicó una política de terror. «No trató de reconciliarse con el adversario –concluye–, sino de eliminar al enemigo».

Los siglos XIX y XX están llenos de desventuras: continuos enfrentamientos internos, desgarradas luchas civiles en pro o en contra de la libertad, miseria de las clases bajas, tanto en el campo como en la ciudad, y humillantes derrotas en nuestra política internacional. Sin embargo, con una buena carga de energía positiva, Fernández Álvarez escribe: «Pese a todo ello, España desplegó tal actividad cultural en las letras y en las artes que pronto se pudo pensar que en ese terreno estábamos ante una verdadera Edad de Plata». Un Siglo de Plata que arranca con la llamada Generación del 98 y la impresionante obra cultural de la Institución Libre de Enseñanza. Arranca con ellos y llega hasta nuestros días. «Bien puede afirmarse que España –concluye el historiador–, al menos en las artes y en las letras, sigue siendo toda una potencia».

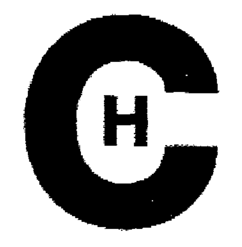
Entre los grandes cambios observados en nuestra sociedad de las últimas décadas, el autor de este libro destaca, como el cambio más radical, el de la mujer. «Año tras año –escribe–, se ha ido notando más y más, la presencia femenina en el mundo laboral y en la universidad, incorporándose al profesorado y al cuerpo de investigadores científicos». «Sobre todo la mujer –insiste– se ha convertido en el motor del cambio social más profundo».

El presente trabajo finaliza comentando el salto espectacular de un régimen dictatorial a otro democrático, de un régimen donde

el principio de autoridad se imponía (sin control alguno a sus posibles arbitrariedades y doblado por una rígida censura), a otro en que el poder y la soberanía nacional descansaban en el pueblo, regulado en su vida política por una constitución donde se aseguraba la libertad del ciudadano.

España. Biografía de una nación viene a ser un sosegado, apacible y meditado paseo por la Historia; el personal paseo de Manuel Fernández Álvarez, en el que, mientras camina tranquilo, medita y reflexiona sobre los acontecimientos clave que han ido haciendo esta compleja, y tan querida, España nuestra. Se trata de un hermoso libro con fondo muy positivo. De su lectura, el lector sale reconfortado, como después de haber dado un buen paseo

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE ...., NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2010

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.




MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


00725


9 771131 643008